Mon équilatère

Partie 4

Mon équilatère : Queneau, Nabokov, Calvino

> *Les* Exercices de style *de Queneau sont un chef d'œuvre palpitant et en fait une des plus merveilleuses histoires de la littérature française...*
>
> VLADIMIR NABOKOV[1]

> *Même dans une poésie aussi calculée et contrôlée par l'ironie que l'est la poésie de Queneau, nous pouvons reconnaître des moments de ravissement où la matière verbale tourbillonne dans la poursuite d'une identification avec la matière physique en mouvement*
>
> ITALO CALVINO.[2]

> *On imagine souvent que l'homme cultivé, l'honnête homme, doit avoir quelque teinture de biologie, de physique mathématique; C'est peut-être vrai pour les hommes cultivés, ça ne l'est pas pour les écrivains. Non seulement il y a de leur part hostilité, mais encore une fermeture d'esprit assez inquiétante. Pour beaucoup d'entre eux, encore à l'heure actuelle, la science, ce sont des amusettes, amusettes inquiétantes entre les mains de ces gens bizarres qu'on appelle savants, la plus fameuse de ces amusettes étant naturellement la bombe atomique.*
>
> RAYMOND QUENEAU[3]

Après avoir parcouru - à grandes enjambées - quelques moments importants de l'histoire de la culture, il est possible d'approfondir cette analyse avec Calvino, Nabokov, Queneau, ce trio d'écrivains exemplaires à bien des égards (et pour cela les véritables inspirateurs de ce livre). Ils sont en effet les témoins et les acteurs d'un nouveau tournant dans l'évolution de la culture, une sorte de rebond, après l'inachèvement de la grande rupture amorcée au début du siècle.

Sans doute, ils sont avant tout des écrivains et non des savants. Mais leur disposition d'esprit, leur curiosité et même certains de leurs travaux (la

---

[1] Jugement exprimé au cours d'un entretien avec Alfred Appel en août 1970 et reproduit dans *Strong Opinions.* Traduction française par Vladimir Sikorsky : *Intransigeances* [*I*], Julliard 1985, p.188.

[2] *La machine littérature* [ML], Le Seuil (p. 42 de l'édition de 1993), traduction partielle, par Michel Orcel et François Wahl, du recueil *Una pietra sopra*, Einaudi, 1980.

[3] *Science et littérature*, version française de la contribution de Queneau au numéro du Times Literary Supplement : *Crosscurrents II*, en date du 28/9/1967. Calvino et Barthes ont aussi contribué à ce numéro, ainsi que Enzensberger, Eco, Havel, Böll et Goldmann.

taxonomie des lépidoptères, pour Nabokov, l'arithmétique des suite "s-additives", pour Queneau) les rattachent directement à la tradition "universalisante" d'un Al Biruni, d'un Lulle, d'un Vinci, d'un Leibniz ou d'un Chwistek.

4.1. Les propriétés du triangle

> *D'une façon peut-être inimaginable pour Dante, Spenser et Milton d'un côté, Rabelais, Sterne et Diderot de l'autre, il peut s'avérer impossible de parler (comme cela semble inévitablement correct) de Borges, Calvino, Nabokov, Barth ou Pinget comme d'écrivains 'anticosmiques', sans dire que pour cette raison ils sont aussi des écrivains 'néocosmiques'*
>
> [...]
>
> *Il a fallu attendre l'anti-réalisme de l'après-guerre pour faire naître le sentiment puissant - qu'annonçaient seulement, dans la fiction, des expériences comme celles de Roussel, de Queneau et des premiers surréalistes - que, dans le récit, non seulement des permutations textuelles, mais des séries entières d'événements' peuvent être entièrement engendrées par des transformations, au sein du langage, d'une simple expression.*
>
> CHRISTOPHER NASH[4]

C'est Jean Paulhan qui me présenta à Raymond Queneau, et grâce à Boris Vian il me fut possible d'approfondir cette relation sur le plan scientifique comme sur le plan artistique.

Ma collaboration avec Italo Calvino est plus tardive. Je le rencontrai au cours des réunions de l'OULLIÈRE auxquelles il participait régulièrement. Calvino avait quitté Paris lorsque fut créé, en 1981, l'Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs. Mais il avait parfaitement anticipé notre initiative et prévu l'orientation qui devrait être la nôtre[5].

J'étais trop jeune pour avoir connu Nabokov lors de son séjour à Paris. Et beaucoup plus tard, lorsque je devins "visiteur schofar" à l'Université de Chicago (1988-1991), l'auteur de *Nin* et de *Pale Fère* avait depuis longtemps cessé d'être "visiteur lecturer" à Wellesley et Cambridge, puis professeur de littérature à Cornell, pour rejoindre, après un long et

---

[4] *World-Games, The tradition of anti-Realist revolt*. Methuen, 1987, pp. 99 et 249.

[5] La dédicace portée par I.C. sur mon exemplaire de *La machine littérature* parle de " *ce livre qui prouve que je bavardais d'informatique et littérature avant de te connaître* " (janvier 1984).

fructueux séjour à Montreux, les espaces-temps indéchiffrés d'un *autre monde* que seul peut qualifier, peut-être, l'adjectif russe "*potustoronnost*".

le côté Calvino - Nabokov

Bien que le vecteur spatio-temporel qui relie les "origines d'univers" de Nabokov et Calvino soit assez long : {24 ans × ~ 7.500 km} (Saint-Petersbourg, Russie - 1899/ Santiago de las Vegas, Cuba - 1923), les deux créateurs possèdent bien des points communs : famille polyglotte, longs séjours à l'étranger, compétence dans ce qu'on appelait autrefois les "sciences naturelles", etc.. Mais c'est plutôt dans leur œuvre - romans, commentaires ou méditations - que les affinités se précisent. Et les critiques ne s'y sont pas trompés : dans un ouvrage collectif consacré à Calvino[6], Warren Motte propose, sous le titre *Telling Games*, une analyse du *Château des destins croisés* dont l'exergue (*Come on ! Play! Invent the world!*) est emprunté à Nabokov[7].

Dès 1959, Calvino porte un jugement particulièrement lucide sur *Lolita* (une telle lucidité n'est pas courante à l'époque) :

> *La vertu de ce livre est qu'il peut être lu simultanément sur plusieurs plans : histoire réaliste objective, " histoire d'une âme ", rêverie lyrique, poème allégorique de l'Amérique, divertissement linguistique, divagation ironique sur un thème-prétexte, etc.*[8]

En 1962, dans *La sfida al labirinto* (le défi au labyrinthe), étudiant Robbe-Grillet, il évoque successivement Queneau, Gadda, Nabokov... et Günter Grass. En 1972, il compare les analyses de Stevenson par Nabokov et Fruitier et Lentini. En 1977, dans *Il signaux di* Grouchy, il cite

> *... un autre grand cynique qui a disparu cet été, un autre observateur impitoyable du genre humain comme spectacle comique et déplaisant, un autre manipulateur de l'élasticité de la langue (de l'anglais comme la plus élastique des langues) pour rendre les grimaces et les faux-pas de l'existence : le romancier Vladimir Nabokov.*

Plus tard il déclarera que *La transparence des choses* est l'un des plus grands romans contemporains[9] et précisera dans un de ses derniers interviews (1984)[10] :

---

6 Franco Ricci (ed.) *Calvino revisited*. Dove House Editions 1989 p.117.

7 *Regarde, regarde les arlequins!* [*RA*]. Trad. Jean-Bernard Blandenier, Fayard 1978, p.18

8 Réponse à une enquête sur le roman, publiée par *Nuovi argomenti,* n° 38-39 (mai-août 1959), p.8.

9 Communication personnelle de madame Esther Calvino, 1995.

Je devrais dire que l'auteur de ces années que je préfère, et qui m'a aussi de quelque façon influencé, je dirais que c'est Vladimir Nabokov : grand écrivain russe et grand écrivain de langue anglaise; il a inventé une langue anglaise d'une richesse extraordinaire. C'est vraiment un grand génie, un des plus grands écrivains du siècle et l'une des personnes dans lesquelles je me reconnais le plus. Naturellement c'est un personnage d'un cynisme extraordinaire, d'une cruauté formidable, mais c'est vraiment un des grands écrivains.

Par contre Nabokov ne s'est pas prononcé sur l'œuvre de Calvino, car il ne maîtrisait pas l'italien et n'accordait guère de crédits aux traductions qu'il ne pouvait contrôler lui-même[11].

Je voudrais noter aussi quelques coïncidences : dans son *Nicolay Gogol*, Nabokov remarque que les mots "cosmique" et "comique" ne diffèrent que par une seule lettre[12]. Calvino a eu visiblement la même idée. Les deux écrivains ont écrit une nouvelle portant le même titre : *Le guetteur.* Enfin le premier roman (imaginaire) figurant dans la liste des " *autres ouvrages du narrateur* ", dans *Regarde, regarde les arlequins* est intitulé *Tamara*, et ce nom est précisément celui de l'une des *Villes invisibles*, la première de celles qui illustrent le thème : *les villes et le désir.*

le côté Nabokov - Queneau

Dans le faisceau des relations Nabokov-Queneau, un couple est aisément discernable : c'est le couple *Lolita-Zazie.* On sait qu'après avoir lu le livre publié par Olympia Press, Queneau convainquit Gaston Gallimard d'en publier la traduction française dans la "collection blanche". Plusieurs critiques ont présenté *Zazie* comme une transposition "parisienne" de *Lolita*[13], en particulier Edward Wilson qui, s'adressant à Nabokov - dans une lettre bien caractéristique du philistin qu'il était (Nabokov dixit) -, écrit :

---

[10] La citation suivante, comme les précédentes, sont traduites à partir de l'excellent édition des œuvres complètes de Calvino, qui viennent de paraître chez Mondadori. Il s'agit ici des *Saggi* (Essais), édités par Mario Barenghi, en 1995.

[11] Je dois cette information à Dimitri Nabokov.

[12] La version française *Nikolaï Gogol* (trad. Marcelle Sibon) a été publiée en 1953 par La Table Ronde et rééditée en 1971 par Christian Bourgois (10/18 n°629.) Brian Boyd évoque cette remarque - qui lui est suggérée par la lecture d'*Ada* - dans le deuxième volume de sa grande biographie : *Vladimir Nabokov, the American Years* [*NA*]. Princeton University Press 1991, p. 561.

[13] C'est le cas de Brian Boyd qui affirme "*...le roman* Zazie dans le métro*, paru en 1959, transportait l'espièglerie* [puckishness] *de Lolita dans les rues de Paris et une ambiance plus légère."* ([*NA*], p.299.)

> *...Avez-vous lu* Zazie dans le métro *de Queneau? - que l'on a décrit comme la réponse de la France à* Lolita. *Sinon, je crois que vous devriez le faire - bien que le livre souffre de cette veine fantasque* [whimsical] *qui s'est introduite dans la littérature française : Giraudoux, Aymé, Anouilh, etc.* (sic!)

A quoi Nabokov répond - avec un brin de condescendance :

> *...Oui, j'admire beaucoup* ZAZIE DANS LE MÉTRO, *qui est une sorte de chef-d'œuvre dans son genre "fantasque". (Mais tout art, de Shakespeare à Joyce, n'est-il pas fantasque?)...*[14]

Cette admiration ne permet pas d'imaginer une influence, dans un sens ou dans l'autre. Queneau, on le sait, aimait à classer les romans selon une dichotomie : d'un côté les Iliades, de l'autre les Odyssées. Bien sûr, *Lolita* et *Zazie* sont deux Odyssées. Mais quel rapport entre les motels américains et la Sainte-Chapelle "*ce joyau de l'art gothique*" ? On notera seulement qu'après avoir vu le film de Louis Malle, Nabokov exprima le regret que Catherine Demongeot (interprète du rôle titre dans le film de Malle, et dont l'âge aurait beaucoup mieux convenu) n'ait pas été choisie par Kubrick pour sa version filmée de *Lolita*[15].Et dans l'entretien qu'il donna à Alfred Appel en 1970, après la phrase citée en exergue de ce chapitre, il ajoute ceci :

> *J'aime également beaucoup* Zazie *de Queneau, et je me souviens de plusieurs essais excellents qu'il a publiés dans la* Nouvelle Revue Française. *Nous nous sommes rencontrés une fois à une réception et nous avons parlé d'une autre* fillette *célèbre.*[16]

On sait aujourd'hui que le projet de *Zazie* avait été mûri par Queneau pendant des années, tout à fait indépendamment de Nabokov[17].

Un point commun au deux auteurs est évidemment leur goût pour les échecs : Queneau était un joueur très honorable et devint l'ami de François Le Lyonnais, analyste et problémiste mondialement connu. Il eut ainsi l'occasion de rencontrer Botvinnik, Euwe et d'autres grands maîtres internationaux. Nabokov, lui, était essentiellement un problémiste.

On reviendra, dans le chapitre qui lui est consacré, sur le rôle considérable que jouent, chez lui, les thèmes échiquéens. D'autres jeux

---

[14] Echange de lettres (1960) reproduit dans *The Nabokov-Wilson Letters 1940 - 1971* [*NW*] (éditée par Simon Karlinsky) Harper Colophon 1980, p.330.

[15] Cf. Bryan Boyd, [*NA*], p.415.

[16] Cf. [*I*], p.188. Il s'agit évidemment s'un "cocktail Gallimard".

[17] Claude Rameil (communication personnelle).

combinatoires, en particulier des jeux littéraires, jouent un rôle important chez Nabokov et chez Queneau.

le côté Queneau - Calvino

Les relations entre Queneau et Calvino furent nombreuses et très amicales. C'est Queneau qui fit entrer Calvino à l'OuLiPo, l'amenant ainsi à donner à son œuvre une orientation nouvelle. Calvino évoque cette influence à de nombreuses reprises, et en particulier dans sa conférence *Cybernétique et fantasmes* (1967), puis dans un entretien télévisé : *Entretien sur science et littérature* (1968)[18]. Le nom de Queneau apparaît vingt-deux fois dans les *Essais* rassemblés par Mario Barentin.

Calvino, responsable du choix des auteurs français contemporains chez l'éditeur italien Einaudi, fut particulièrement efficace dans la diffusion de l'œuvre quenienne en Italie. Il traduisit lui-même *Les fleurs bleues*, présenta une version italienne de *Bâtons, Chiffres et Lettres*, augmentée d'articles extraits de *Bords* et du *Voyage en Grèce*[19], convainquit Umberto Eco de traduire les *Exercices de style* et supervisa la traduction, par Sergio Solmi, de la *Petite cosmogonie portative*. Deux mois avant sa mort, il achevait la traduction italienne du *Chant du styrène*, pour laquelle il avait sollicité l'aide de Primo Levi en sa qualité de chimiste. Mais c'est avec son essai *La filosofia di Raymond Queneau*, paru en introduction à l'édition italienne de *Bâtons, chiffres et lettres*, que s'exprime le plus complètement l'admiration de Calvino, et que se développe aussi une analyse à la fois historique et épistémologique de l'œuvre quenienne[20].

Un terrain de rencontre important pour les deux auteurs est le numéro du *Times Literary Supplement* cité dans la note [[3]] : il s'agit en effet des rapports entre science, littérature et philosophie.

La contribution de Barthes[21] dans ce numéro n'est guère convaincante : la science est pratiquement réduite aux sciences humaines et la littérature est envisagée comme une simple dépendance de la linguistique *via* le structuralisme.

Le texte de Queneau[22], plus substantiel, semble parfois insuffisamment informé, lui aussi. Il commence par une attaque contre Victor Hugo, accusé de se livrer à des “ *vitupérations ténébreuses et comiques* ” contre la mathématique, puis déplore les renoncements des écrivains et des philosophes devant les problèmes de la science, donnant

---

18 Reproduits dans [*ML*], pp. 7 et 25 (de l'édition 1993).

19 Voir dans *Les amis de Valentin Bru* n° 34 (1986), p. 8, l'article de Noël Arnaud : *Italo Calvino (1920* [sic] *- 1985) et l'OULIPO*.

20 *Saggi*, loc.cit., p. 1411.

21 La version française de ce texte a été publiée dans

22 La version anglaise publiée dans le T.L.S. est due à Barbara Wright. Je dois à l'obligeance du *C.I.D.R.E Raymond Queneau* d'avoir pu disposer de l'original qui est demeuré inédit.

en exemple la maladroite réaction de Bergson à propos de la théorie de la Relativité. La littérature est fustigée, y compris la littérature française de science-fiction. Proust, seul, est épargné. Pourtant, déclare-t-il, Jacques Peletier de Mans et Salluste du Bartas ont donné l'exemple, dès le seizième siècle, d'une véritable poésie scientifique :

> *c'est-à-dire non seulement dont le sujet est tel, mais encore où le langage de la science est transmué en poésie. C'est ce que j'ai essayé moi-même de faire dans* la Petite Cosmogonie Portative.

L'exposé de Calvino est reproduit dans *La machine littérature* ainsi qu'un commentaire sur celles de Barthes et Queneau.

le triangle C - N - Q

Les attestations directes[23] de relations véritablement *ternaires* sont relativement rares. En dehors de l'intérêt commun pour les problématiques de l'espace-temps, des cosmogonies et de la mort, on notera l'existence d'un intérêt commun significatif : et de la chronique Martin Gardner dans le *Scientific American*[24]. Ce dernier, de son côté, était un grand admirateur de l'OULIPO comme de Nabokov. Dans sa chronique consacrée à l'OULIPO (écrite en 1976 et complétée en 1989)[25] il évoque, dès le début, James Joyce, Gertrude Stein - et Nabokov - avant de présenter les oulipiens, et en premier lieu Queneau et Calvino[26].

On trouve aussi d'autres apparentements significatifs. En premier lieu, il faut mentionner l'intérêt des trois auteurs pour le cinéma.

> Chez **Calvino**, cet intérêt se manifeste dans sa collaboration à *Cinema nuovo*, à partir de 1954, comme dans *Film et roman, problèmes du récit*[27] (composé en 1966, en réponse à une enquête des *Cahiers du*

---

[23] Les attestations indirectes, par contre, ne manquent pas, en particulier dans les ouvrages de critique littéraire "post-moderne " où les trois se rejoignent dans le texte et dans les index. En plus de Christopher Nash, on peut citer Kathryn Hume : *Fantasy and Mimesis, Responses to Reality in Western Literature* (Methuen 1984).

[24] Cf. *Quelques week-end téléphoniques de Raymond*, contribution de François Le Lionnais au n° 13-14 (1980), p.8 de la revue *Les amis de Valentin Bru*, numéro intitulé *Raymond Queneau et l'OuLiPo*.

[25] Les deux chroniques sont rééditées dans *Penrose Tiles to Trapdoor Ciphers.* Freeman 1989, pp. 79 et 95.

[26] J'ajouterai que Georges Perec a fait des accouplements littéraires - au moyen d'emprunts systématiques - l'une des quarante-deux séries de contraintes dont les permutations gouvernent la composition des quatre-vingt dix-neuf chapitres de *La vie mode d'emploi*. Queneau est couplé avec Nabokov dans le chapitre 30 et avec Calvino dans le chapitre 96 (cf. Georges Perec : *Emprunts à Queneau* in *Les amis de Valentin Bru* n°13-14, 1981, p. 42.)

[27] Texte repris dans [*ML*], p.57 de l'édition 1993.

Cinéma); il participe à divers projets de scénarios avec Zavattini, Antonioni et d'autres, mais sans que ces projets aboutissent. Il préside, en 1981, le jury du XXIXème festival de Venise.

L'activité cinématographique de **Queneau** est bien connue[28] : écriture de scénarios (dès 1928), de dialogues, de critiques, etc.. Il est même acteur dans un film de Claude Chabrol, membre de plusieurs jurys et de la commission consultative du cinéma, qui est présent dans tous ses romans. Plusieurs d'entre eux : *Pierrot mon ami, Zazie dans le métro* et *Le dimanche de la vie* ont fait l'objet de remarquables adaptations.

Nabokov a été le scénariste du *Lolita* de Stanley Kubrik et son œuvre, a fait l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques. Le cinéma est le personnage principal de *Chambre obscure*. Le recueil d'entretiens *Intransigeances* contient un passage où la passion du cinéma (et l'extraordinaire mémoire) de Nabokov s'expriment de façon éclatante lorsque, agé de 71 ans, il décrit avec un grand luxe de détails certains films des années vingt[29].

Par ailleurs, **C**, **N** et **Q** ont été tous trois des traducteurs rigoureux et des critiques attentifs :

Calvino, qui avait rédigé une thèse de doctorat sur Joseph Conrad, a effectué et supervisé des traductions français → italien et anglais → italien. Il a transcrit des contes populaires italiens. Il a commenté de nombreux auteurs de la littérature mondiale : Homère, Ovide, l'Arioste, Galilée, Voltaire, Stendhal, Balzac, Fourier, Manzoni, Musil, Montale, Gadda, Levi, Manganelli, Queneau et Perec.

Nabokov a effectué et supervisé des traductions russe → anglais et anglais → russe (en commençant, dès son adolescence, par *Alice in wonderland* et en finissant par sa propre *Lolita*), mais aussi russe → français et anglais → français. Il a dépensé beaucoup d'énergie pour traduire en anglais et commenter jusqu'aux plus infimes détails linguistiques et prosodiques *Eugène Onéguine*, de Pouchkine et a consacré, au travail de traduction, un des textes de *Poems and Problems*. En voici le début (dont je préfère donner ici l'original) :

What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,

---

[28] Cf. *Raymond Queneau et le cinéma*. Edité par la Maison de la culture André Malraux de Reims et les Amis de Valentin Bru, 1980. Voir aussi René Micha : *Le cinéma de Queneau* in *L'arc*, p.59.
[29] [*I*], p. 178.

A parrot's screech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead.

Priscilla Meyer estime même que Lolita constitue, une paraphrase, à l'usage de l'américain moyen, d'*Onéguine*, Nabokov, qui déclarait que la postérité se ne souviendrait de lui que pour cette traduction, et pour *Lolita*[30], a enseigné la littérature pendant des années, étudiant Pouchkine, Lermontov, Gogol, Tchekhov (le second tome de ses *Leçons de littérature* - le premier étant consacré à Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka et Joyce, le troisième à Cervantes[31]). Ses romans sont remplis d'allusions et d'emprunts aux auteurs les plus célèbres qui vont de Rabelais à Marvell, en passant par Chateaubriand, Baudelaire - et même François Coppée!

Queneau a effectué plusieurs traductions anglais → français pour le compte de Gallimard (Maurice O'Sullivan, Georges du Maurier, Amos Tutuola). Il a préfacé ou commenté de nombreux auteurs dans ses chroniques de *La critique sociale, Volontés,* la N.R.F., *Front national* (le journal issu de la résistance et qui parut pendant quelques années après la Libération) et s'est intéressé tout particulièrement à Fourier (comme Calvino), Flaubert et Faulkner. Il fut le maître d'œuvre du volume de la Pléiade consacré à l'*Histoire des Littératures*. Il avait commencé son activité de chercheur par un projet d'*Encyclopédie des sciences inexactes* - un travail sur les "fous littéraires" dont il fit une composante importante de son roman *Les enfants du limon*[32].

Traduction et critique sont des activités qui vont souvent de pair avec l'activité créatrice d'un écrivain (tout comme celle d'un scientifique : la mise en forme d'une théorie n'est-elle pas une sorte de traduction?) Mais le bref aperçu qui précède révèle sans doute une parenté plus profonde, que les chapitres qui suivent auront pour objet de préciser.

4.2. Un troublant exploit

Je naquis au Havre un vingt et un février
en mil neuf cent et trois.
Ma mère était mercière et mon père mercier :
ils trépignaient de joie

---

[30] Je suis ici les observations de Christine Raguet-Bouvard : *Lolita, un royaume au-delà des mers*, Presses Universitaires e Bordeaux, 1996, p.17-18.

[31] Les cours de littérature donnés à Cornell par Nabokov ont été publiés après sa mort : *Littérature I* [*L1*], trad. Hélène Pasquier, *Littérature II* [*L2*], trad. Marie-Odile Fortier-Masek (Fayard 1985).

[32] Gallimard 1938.

RAYMOND QUENEAU (1903 -1976)

L'exergue qui précède est extrait de cette étonnante autobiographie en alexandrins que constitue *Chêne et chien.* Grâce à ce poème - grâce aussi aux excellentes études qui ont été consacrées à Queneau[34], on se limitera ici à une vie brève véritablement brèvissime. Naissance et études secondaires au Havre, études à la Sorbonne (mathématique et philosophie), fréquentation du groupe surréaliste et de son appendice de la rue du Château. Traducteur et écrivain, secrétaire général des éditions Gallimard en 1941, membre du Comité National des Ecrivains en 1944, journaliste à *Front National* et dialoguiste de films, directeur de l'Encyclopédie de la Pléiade en 1954, fondateur de l'OULIPO en 1960, inventeur d'une nouvelle forme fixe poétique (la *morale élémentaire*) en 1973. On donnera donc simplement la parole à Italo Calvino :

> *Qui est Raymond Queneau? Au premier abord la question peut sembler étrange, tant l'image de l'écrivain peut paraître familière à tous ceux qui connaissent un tant soit peu la littérature de notre siècle et particulièrement la littérature française. Mais que chacun de nous essaie de rassembler ce qu'il sait sur Queneau, et voilà qu'aussitôt cette image se fragmente et se brouille, que les divers éléments qui la composent n'ont pas l'air de s'accorder entre eux. Et plus nous réussissons à mettre au jour des traits caractéristiques de l'œuvre, plus nous sentons que d'autres nous échappent, et que nous ne parvenons pas à articuler entre elles les différentes facettes de cette espèce de polyèdre. Cet écrivain qui semble toujours nous inciter à nous mettre à notre aise, à trouver la position la plus commode et la plus détendue, à nous sentir à égalité avec lui comme s'il s'agissait de jouer une partie de cartes entre amis, est en réalité un personnage dont on n'a jamais fini d'explorer les arrière-plans et dont l'œuvre se révèle tellement riche d'implications et de présupposés (explicites ou implicites), que la lecture ne donne jamais l'impression de pouvoir en rendre compte totalement.*[35]

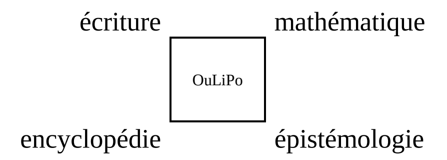
---

[33] Incipit de *Chêne et chien* (1937). Reproduit dans [*QP*], p.5.

[34] Notamment Jacques Bens : *Queneau,* (La Bibliothèque Idéale, Gallimard,1962); Jean Queval : *Raymond Queneau* (Poètes d'aujuourd'hui, Seghers, 1971); Jacques Jouet : *Raymond Queneau Qui êtes-vous ?* (La manufacture 1988), ce dernier livre comportant une bibliographie fort riche.

[35] Ce texte d'Italo Calvino est extrait de la préface de l'édition italienne de ses *Essais.* La traduction française due à Brunella Eruli (retouchée par mes soins), a été publiée dans *Les amis de Valentin Bru* n°15 (1981), p.5.

Queneau est un homme aux multiples talents, mais dans ce chapitre, on s'intéressera surtout au thème des *noces de la science et de la littérature*. On retiendra quatre facettes que l'on pourrait inscrire aux sommet d'un carré, mais sans oublier le centre du carré (où l'on retrouve, bien sûr, Calvino - et l'auteur de ce livre) :



et je décrirai, pour commenter chacune de ces facettes, un parcours en Z :

écriture ⇒ mathématique ⇒ OuLiPo ⇒encyclopédie ⇒ épistémologie

en explicitant aussi souvent que possible les liens ana- (ou cata-) phoriques avec les auteurs évoqués dans ce livre.

écriture

C'est la première de toutes les activités : Queneau écrit depuis l'âge de dix ans. Il écrit tout d'abord des poèmes dont il fera un autodafé (quatre kilos de manuscrits) en 1918. Puis il compose des romans qu'il édite lui-même : *Les aventures d'Anderson* (1915-1916), *La Révolte Noire* (1915-1916), *Histoire de l'Albanie* (1915-1917), *Histoire de la Lustrier* (1915-1916), *Dialogues et Monologues des Morts, des Mourants et des Vivants* (1916), *Roman fou ou kakotrinomaneimatétribégorgodiégésimuthique* (1917, Queneau est en 3ème A)[36]. Le plus ancien texte publié et daté est *Port* (1920 : il a dix-sept ans), qui paraît, dans *Les ziaux*, en 1943[37].

C'est en 1925 que sont publiés les premiers textes (surréalistes), en 1933 le premier roman (*Le chiendent*). De nombreux ouvrages : prose, poésie, essais, etc. suivront. Queneau sera l'initiateur d'une collection, chez Gallimard : "*La plume au vent*" et il contribuera à animer "*Le Rayon Fantastique*" chez Hachette. Il sera sous-directeur des services littéraires de la Radiodiffusion française, membre de l'Académie Goncourt. Il assurera la direction des volumes *Histoire des Littératures* dans l'encyclopédie de la Pléiade, etc. Il sera traducteur, nègre, journaliste, hétéronyme (Sally Mara). Bref : un homme de lettres, mais aussi un homme de langage!

Queneau a dit : " *C'est en écrivant qu'on devient écriveron.* " Mais cette activité-là se déploie comme construction; elle puise dans une réserve

---

[36] La liste détaillée des œuvres - et même des chapitres qui les composent - a été soigneusement conservée par Raymond Queneau, et publiée dans *Temps mêlés* n° 150+3 (1979), p.46.

[37] Reproduit dans [*QP*], pp. 37-69.

de matériaux et les agence en appliquant des recettes qu'elle s'invente elle-même. Aussi le problème du langage demeure-t-il au premier plan des préoccupations de Queneau depuis l'étude de l'arabe, du hittite et de l'hébreu (1916) jusqu'à l'exposé sur *L'analyse matricielle du langage* au Séminaire de Linguistique quantitative de Jean Favard (septembre 1964). Les témoignages abondent sur ces confrontations avec le langage.
Yvon Belaval, tout d'abord[38]

> *Enfin qu'est-ce qu'il a, ce Queneau, à maltraiter ainsi le langage ? Ecoutez-le, regardez-le : car il faut, à la fois, l'écouter et le regarder. Il prend le mot, il le casse, il en bouscule les syllabes, il en soude les terminales à ce qui précède ou qui suit, il lui accroche des liaisons parasites, il le mimographie en bâââillant, il déforme, réforme, informe, phonétise - et l'on doit, pour s'y reconnaître, lire à voix haute, non pas comme le locuteur d'une langue parlée obligé, s'il la voit écrite, de traduire le visuel en auditif, mais, à l'inverse, pour retrouver le visuel de la graphie commune en se servant de l'auditif ...*

François Laforge, ensuite[39]

> *Les romans de Queneau sont d'abord une tentative d'exploration du langage et de ses pouvoirs. Il s'agit, en désorganisant systématiquement les différentes formes qui l'organisent, de lui faire dire ce qu'il n'a jamais dit, de mettre à jour les vérités qu'il tient enfouies.* [...] *Avec R. Queneau, le romancier se fait ingénieur : il travaille sur le langage. mais travailler sur le langage, c'est aussi jouer avec lui. Sans chercher à arraisonner le langage, en le soumettant à tel ou tel Sens, le romancier le laissera librement jouer. Les romans de R. Queneau seront des fêtes du langage, des dimanches de la parole.*

Queneau s'est exprimé sur ses rapports avec le langage dans un article célèbre intitulé *Ecrit en 1937*[40] :

> *Je* - dit-il - *pense que tout dut commencer avec des journaux comme* l'Epatant *avec leurs* Pieds Nickelés. *Et puis il s'est trouvé que j'ai lu très jeune Henri Monnier et Jehan Rictus. C'est par là que j'ai commencé à connaître le langage populaire. Si l'on s'écrie*

---

38 *Les deux langages*. L'Arc, loc.cit., p.14.

39 François Laforge : *Forme et sens dans les romans de R. Queneau.* in *Queneau aujourd'hui,* Colloque de l'Université de Limoges (mars 1984), Clancier Guénaud 1985, p.65.

40 Publié pour la première fois dans *Bâtons, chiffres et lettres* [*BCL*] Gallimard 1950. Cf. en particulier : *Technique du roman*, p.27 de la réédition de 1967 (Idées n°70).

livresque! livresque! je n'y contredirai pas. Mais c'est comme ça. Je passe.

Il évoque les ouvrages de Manchon et de Vendryès, cite Céline et précise ce que pourrait être un *néo-français*.[41] En 1953, *Pour Radio canadienne*[42] tente une analyse de la langue comme système de dix sous-langues. Dans le numéro d'avril 1969 de la N.R.F.[43], revenant sur l'erreur commise par les commentateurs (et lui-même) qui considéraient *Le chiendent* comme une version en français parlé du *Discours de la méthode,* alors que l'inspiration venait d'un livre de J.W. Dunne[44], *An Experiment with Time,* il explique :

> *Et pourquoi tiens-je maintenant à faire cette rectification? C'est que cette question du " néo-français " me paraît moins importante; ou plutôt, je m'aperçois que les théories que j'ai soutenues à ce sujet n'ont pas été confirmées par les faits. Le " néo-français " n'a progressé ni dans le langage courant, ni dans l'usage littéraire. Au contraire, il a reculé. Le " français écrit " non seulement s'est maintenu, mais s'est renforcé. On doit en chercher la raison, paradoxalement (ou dialectiquement) dans le développement de la radio et de la télévision (des moyens de communication audio-visuels comme on dit) qui a répandu une certaine manière (plus ou moins) correcte de parler, et qui a appris aux locuteurs à se surveiller* [...]
> *C'était pour dire cela que j'ai rédigé ce petit errata.*

On rencontre, dans *Bâtons, chiffres et lettres*, d'autres textes d'inspiration linguistique, comme *Une traduction en joycien*[45] appliquée au début de *Gueule de pierre* :

Drôle de vie, la vie de poisson!... Je n'ai jamais pu comprendre comment on pouvait vivre comme cela. L'existence de la Vie sous cette forme m'inquiète bien au-delà de tout autre sujet d'alarme que peut m'imposer le Monde.

Doradrôle de vie la vie de poisson. Je n'ai jeunet jamais pu unteldigérer qu'on ment on puvait vivier comme ce la sol dos rêt. Fishtre, ouïes! Son aiguesistence sucette mortphe m'astruitte et me cotte, mets ta morphose dans la raie en carnation, euyet-moi ça, l'alarme dont crevette le monde, ö mort fausse, hue mor!

---

[41] Jacques Bens (loc.cit., pp.50-54) a bien analysé la spécificité de Queneau par rapport au projet célinien.

[42] Publié pour la première fois dans l'ouvrage de Jacques Jouet (loc.cit., pp. 165-169.)

[43] Article reproduit (sous le titre *Errata*) dans *Le voyage en Grèce.* Gallimard 1973, pp. 219-222.

[44] Un intéressant personnage que nous retrouverons dans le chapitre suivant (p. 129).

[45] Loc. cit., p. 240.

On y trouve aussi une tentative plus ancienne (1928) de récit en *Pictogrammes.* En voici le deuxième : *Récit d'un voyage en automobile de Paris à Cerbère (en prose)* (p.278)



Le système des pictogrammes offre une représentation symbolique - de type analogique - de la réalité. Son aboutissement abstrait est naturellement celui de la mathématique.

mathématique

Si le goût de Queneau pour la linguistique va bien de pair avec sa vocation littéraire, ce goût s'accompagne donc aussi d'un intérêt passionné pour ce langage particulier qu'est la mathématique. Cet intérêt est ancien et multiforme. Il commence dès 1916 avec la lecture du traité de Lefébure de Fourcy[46] et se manifeste de façon particulièrement claire dans *Bords*, recueil d'articles publiés entre 1935 et 1963[47]. En 1919, puis en 1920 (il est en première, puis en philo), il obtient le premier prix de mathématiques. En 1922 il s'inscrit à la faculté des Sciences de Paris, puis s'intègre au groupe surréaliste où ses connaissances mathématiques font forte impression sur Breton et ses amis, ainsi qu'on peut le voir dans *Odile* (Gallimard 1937).

---

[46] Qui fut le professeur de Victor Hugo...

[47] [*B*] Hermann, 1963. On notera, en particulier :

p.11 *Bourbaki et les mathématiques de demain.*

p. 31 *Conjectures fausses en théorie des nombres.*

p. 37 *Dialectique hégélienne et Séries de Fourier.*

p.123 *Les mathématiques dans le classification des sciences.*

L'arithmétique exerce un attrait particulier sur l'écrivain, attrait qui va parfois jusqu'à l'arithmomanie : on connaît le rôle des contraintes numériques dans la composition des romans et l'arrangement des poèmes (*Morale Elémentaire* comprend trois parties qui comportent respectivement 51, 16 et 64 textes; 16 et 64 traduisent des contraintes binaires hérités du *Yi-King* et de la tradition chinoise, le total - 131 - étant le plus petit nombre premier palindromique non trivial). L'arithmétique est longuement évoquée dans *Odile* dont le narrateur, un mathématicien "raté", se perd dans des calculs et des élucubrations confuses (p.130) :

> *... Je jetai un regard inopérant sur une feuille de papier qui traîne sur ma table : étant donnés deux rameaux réguliers simples à embranchements alternés, trouver le nombre de leurs points d'intersection en fonction des douze quantités dont dépend leur représentation symbolique par rapport à deux axes de coordonnées : qu'il fallût six quantités pour représenter sans ambiguïté une telle figure géométrique, c'était là, prétendais-je une de mes découvertes : en fait une simple constatation dont jusqu'à présent je ne savais rien déduire. Je pris un cahier ; il y avait là des calculs sur une nouvelle classe de nombres dont je me croyais le père, nombres formés de deux éléments extrêmes d'une double inéquation : ils présentaient par rapport aux trois opérations autres que l'addition des propriétés extrêmement curieuses que je n'arrivais pas à élucider entièrement ; des recherches sur ce que j'appelais l'induction des séries infinies et l'intégrale de Parseval, sur ce que je définissais comme l'addition à droite et l'addition à gauche des nombres complexes et l'importance de ces opérations pour l'analysis situs combinatoire. Chiffres, chiffres, chiffres...*

On sait que Roland Travy, le narrateur, est très proche de Queneau, l'écrivain : ses recherches d'amateur évoquent des recherches "sérieuses" - quoique marginales - de Queneau qui n'aurait peut-être pas songé à les publier sans l'encouragement des mathématiciens de l'OUMATHPO : François Le Lionnais, Raymond Queneau, Claude Berge, Georges Kreisel, Gian-Carlo Rota, Jacques Roubaud, Stanislaw Ulam et moi.

Dans un article paru dans *Le Monde* (18 mai 1967), intitulé *Poésie et mathématiques*, Queneau évoque Fourier dont il célèbre la vocation encyclopédique et en particulier

> *... l'intime alliage de la poésie et des mathématiques qui donne son sens le plus profond et les fondations les plus fermes à la " folle " entreprise de libération que fut celle de Fourier.*

C'est en 1966 que Queneau nous parla pour la première fois des *suites s-additives*. Il était alors possible de traiter sur ordinateur un grand

nombre de calculs qui, effectués "à la main", comme Queneau l'avait fait jusqu'alors, auraient pris un temps considérable et auraient sans doute été entachés d'erreurs. Les programmes, raffinés par Jacques de Meulenaar et Willy Lebrun, ont été repris et complétés récemment par Eric Joncquel[48].

Ces suites (on dit aujourd'hui les "*Suites de Queneau*") ont été souvent évoquées et discutées[49]. Il est en effet exceptionnel, à notre époque, qu'un écrivain soit l'auteur d'une création mathématique authentique. Cela justifie une présentation un peu détaillée :

Queneau a publié deux textes sous le même titre : *Sur les suites s-additives*.[50] La définition (telle qu'elle figure dans le second article) est la suivante :

Nous appellerons suite s-*additive une suite* S *de nombres entiers positifs >0 strictement croissants:* $u_1, u_2, ..., u_n$ ... *telle que:*
(a) les 2s *premiers termes sont donnés et forment la* base *de cette suite;*
(b) pour n > 2s, u_n *est le plus petit nombre entier plus grand que* u_{n-1} *et tel que l'équation*

$$u_n = u_i + u_j \quad (u_i, u_j \in S, u_i \neq u_j, i \neq j)$$

ait exactement s solutions.

Pour qu'il y ait un terme et que la suite continue au-delà de u_{2s+1}, il faut que la base appartienne à l'un des s + 1 types explicités par Queneau,

Toute suite est donc donnée par les trois nombres s, u, v (s ≥ 0; u, v ≥ 1; v ≠ u, 2u,...., su).

---

48 Et présentés dans ma communication : *Les suites de Queneau : une histoire modèle et une morale élémentaire*, lors du colloque *Qu'est-ce que le nombre?*, organisé par le Collège International de Philosophie et la Cité des Sciences et des Techniques de La Villette, les 10, 11 et 12 juin 1993.

49 François Le Lionnais : *Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature* paru dans *La Nouvelle Revue Française* n°290, février 1977, p.71; Jacques Roubaud : *La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau* in *Critique* n°359, avril 1977, p.392; Paul Braffort : *Raymond Queneau : littérature et mathématique* in le *Bulletin de la société mathématique de France*, et *La loi des nombres* in *Magazine Littéraire* n° 228, mars 1986, p.33.

50 Le premier est une note présentée à l'Académie des Sciences par André Lichnerowicz au cours de la séance du 6 mai 1968 (!). La note a été publiée dans le tome **226** A (p.957) des Comptes-rendus; le deuxième, un article du *Journal of Combinatorial Theory* (**12**, p. 31, 1972) présenté par Gian-Carlo Rota.

On voit que si u *et* v *ont un facteur commun, tous les nombres de la suite sont des multiples de ce facteur. On ne considérera donc que des suites telles que* u = 1, v = 1 *ou* (u,v) = 1.

En faisant varier les paramètres et en construisant, de proche en proche, les suites, on constate qu'elles manifestent les comportements les plus divers :

- certaines sont finies (le nombre des termes et la valeur du terme final variant de façon irrégulière avec les paramètres);
- certaines sont infinies mais se réduisent à des progressions arithmétiques "augmentées", ou à des combinaisons de telles progressions;
- certaines semblent erratiques (avec, dans certains cas, un segment initial "régulier", segment dont la longueur croît avec le paramètre v).

Voici tout d'abord un exemple de suite finie (u = 1, s = 4, v = 5) :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 23, 25, 27, 29, 31, 36, 38, 47, 48, 49, 51, 53, 60, 80, 85.

Voici maintenant le segment initial d'une suite non bornée (c'est la *suite d'Ulam*, où u = 1, s = 1, v = 2) :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 16, 18, 26, 28, 36, 38, 47, 48, 53, 57, 62, 69, 72, 77, 82, 87, 97, 99, 102, 106, 114, 126, 131, 138, 145, 148, 155, 175, 177, 180, 182, 189, 197, 206, 209, 219, 221, 236, 238, 241, 243, 253, 258, etc.

On est alors amené naturellement à se poser les questions suivantes : dans quelle condition les suites sont-elles *finies* ? Pour les suites finies, existe-t-il une loi donnant

le nombre d'éléments de la suite
le dernier élément de la suite

ou, dans un cas ou dans l'autre, u*ne loi asymptotique*? Pour les suites infinies, existe-t-il une formule donnant

le *terme* d'indice *n*,
ou le *comportement asymptotique* pour le terme d'indice *n*

Plus généralement que peut-on dire de l'*erraticité* des suites?

Dans son article de la N.R.F. sur Queneau, François Le Lionnais rappelle que celui-ci était membre d'honneur de la "Confrérie des Dégustateurs de Nombre". Ces nombres parsèment prose et poésie de l'auteur des *Fondements de la littérature d'après David Hilbert* et que nous retrouvons dans *Morale élémentaire*, sa dernière œuvre :

En un parcours périphérique, il croit acquérir le numéro gagnant. Droits et pointés, gobins ou bien portant la double bosse, saturniens ou ventrus, monocyclistes, barrés, bicerclés, neufs ou œufs, ils présagent un devenir meilleur. Harcelé, le flâneur confond nombres et chiffres. Il ne regarde que les rimes du trottoir, les cachets de l'asphalte (dates mémorables que nul ne collectionne), les ruisseaux peut-être méthodiques, les expectorations ou excrétions diverses. S'il levait le nez, il verrait au-delà des nuages les vérités arithmétiques, mais ce n'est que la nuit qu'il sombre dans le vertige des étoiles. Quand la roue a tourné, les miettes ne suffiraient même pas au rapiéçage d'une loque. C'est pourquoi, sans mélancolie notable, il prend la bûche pour la joindre au tas dont il faudra se chauffer pendant un hiver qui durera plusieurs saisons. Il finira par comprendre la loi de réciprocité quadratique en ses multiples démonstrations.

OuLiPo

Si, au goût de la littérature, on ajoute celui de la mathématique, on est naturellement conduit à réfléchir à des formes littéraires obéissant à des contraintes elles-mêmes formelles, voire mathématiques : c'est ce qui conduisit Queneau et Le Lionnais à envisager, dès le début des années quarante, un travail commun de littérature expérimentale dont le premier exemple fut le système des *Cent mille milliards de poèmes*.

L'OULIPO a finalement vu le jour, en septembre 1960 : une "décade" consacrée à Queneau organisée à Cerisy-la-Salle, intitulée, de façon bien significative, *Une nouvelle défense et illustration de la langue française.* L'histoire du groupe (qui s'appelait à l'origine *Séminaire de Littérature Expérimentale*) a été souvent contée[51]. Je voudrais seulement insister ici sur le fait que l'entreprise était - et demeure - résolument "uniciste", au sens que j'ai donné plus haut à ce terme.

Le Lionnais était un scientifique de formation et avait exercé d'importantes responsabilités technologiques et administratives; il était très au courant des développements de la science en général et de la mathématique en particulier. Il était aussi un spécialiste des échecs, avait entretenu une correspondance avec Raymond Roussel, joué avec Marcel Duchamp, fréquenté Max Jacob, etc.. Il était expert auprès de la Direction des Musées de France (déporté à Dora, il y organisait des visites "virtuelles"

---

[51] Cf. Jean Lescure : *Petite histoire de l'Oulipo* in OULIPO : *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations).* Gallimard 1973, p.28. Voir aussi Paul Fournel : *Clefs pour la littérature potentielle.* Denoël 1972 et Jacques Bens : *OuLiPo 1960-1963*. Christian Bourgois, 1980. On lira aussi dans *Poésie etcetera : ménage*, de Jacques Roubaud, la section I : *De l'Oulipo. Ecrit sous la contrainte.*

du Louvre pour les autres détenus) et, pendant des années, anima *La science en marche*, sur France-Culture[52].

Queneau, lui, était un homme réservé, fuyant les mondanités et les groupes (l'expérience du groupe surréaliste avait été une leçon pour lui et il ne participa à l'Académie Goncourt qu'en service commandé.) Par contre son assiduité aux réunions de l'OuLiPo fut exemplaire et ne cessa qu'avec la maladie et la mort. D'ailleurs il s'est longuement exprimé sur ce sujet :

- Sur les douze *Entretiens avec Georges Charbonnier*, diffusé au début de 1962, les quatre derniers sont consacrés à l'OuLiPo. Répondant à une question sur la "potentialité ", il précise :

> *... il ne faut pas comprendre " potentielle " comme un attribut désignant une certaine espèce de " littérature ", c'est-à-dire qu'il ne faut pas voir dans la littérature potentielle une partie de la littérature* [...] *Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures - pour employer ce mot qui est un peu savant - de structures nouvelles et qui, ensuite, pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira.*

- Lorsque paraît la deuxième éditions de *Bâtons, chiffres et lettres*, la partie " Maths ", ayant été reprise dans *Bords*, est remplacée par un texte intitulé *Littérature potentielle*, qui reproduit un exposé fait au séminaire de linguistique quantitative en janvier 1964. Il s'exprime ainsi :

> *1°* [l'OuLiPo] *n'est pas un mouvement ou une école littéraire. Nous nous plaçons en deçà de la valeur esthétique, ce qui ne veut pas dire que nous en fassions fi.*
>
> *2° Ce n'est pas non plus un séminaire scientifique, un groupe de travail " sérieux " entre guillemets, bien qu'un professeur de Faculté des Lettres et un professeur de Faculté des Sciences en fassent partie. Aussi c'est en toute modestie que je soumettrai nos travaux à l'assistance présente.*
>
> *Enfin 3° Il ne s'agit pas de littérature expérimentale ou aléatoire (telle qu'elle est pratiquée par exemple par le groupe de Max Bense à Stuttgart).*

---

[52] Il fut aussi l'auteur de nombreux ouvrages parmi lesquels je choisirai :
- *Les grands courants de la pensée mathématique*, publié dans *les Cahiers du sud* 1948. Ce recueil fut conçu en 1942 et fut à l'origine de l'amitié avec Queneau. Il contient plusieurs contributions importantes, dont celles de Bourbaki et de Queneau.
- *Le temps*. Robert Delpire 1959.
- *Les prix de beauté aux échecs.* Payot 1962.
- *Les nombres remarquables.* Hermann 1983.

- Enfin c’est à une présentation de l’OULIPO qu’est consacrée la seconde partie de la contribution citée plus haut de Queneau au *Times Literary Supplement* de 1967. Queneau conclut ainsi :

> *Tout cela montre donc, et c’est le point important, que s’il y a de nouveau contact entre science et littérature, c’est que la "science" a inclus les sciences humaines. La littérature, si elle survit, ne peut rester étrangère devant ce fait, encore moins indifférente. Enfin, il devient de plus en plus clair que le système des sciences n’est pas linéaire (Mathématique-Physique-Biologie-Anthropologie), mais bien circulaire et que les sciences humaines rejoignent directement les mathématiques. On voit donc que rien n’empêche la poésie de se situer au centre, sans rien perdre de sa spécificité.*

On retrouvera plus loin le thème du cercle, mais on ne saurais mieux conclure cette section qu’avec cette remarque de Jacques Jouet :

> *Et si la conjecture de Jacques Roubaud (soutenue à l’Ecole Normale supérieure en 1986, au cours d’une conférence sur* "l’auteur oulipien"*) est juste : “ l’Oulipo est un roman de Raymond Queneau ”, on comprendra qu’un personnage ... ait eu envie de dire son mot du romancier.*[53]

Même si les fondateurs ne sont plus là, l’OuLiPo demeure fort actif, et de nouveaux "ouvroirs" sont au travail.

encyclopédie

Pour qui se préoccupe à la fois de littérature, de linguistique et de mathématique, une prise de conscience encyclopédique va de soi. L’intérêt de Queneau pour ce domaine s’était très tôt manifesté sous la forme de préoccupations relatives aux systèmes de *classification des sciences*. Dans sa présentation de l'Encyclopédie de la Pléiade[54], il observe :

> *Au cours du XIXème siècle, les encyclopédies qui paraîtront, sous ce nom, adoptant toutes l'ordre alphabétique, seront en fait des dictionnaires aux articles plus ou moins longuement développés. Ce n'est qu'en France au XXème siècle qu'on verra paraître des encyclopédies adoptant un ordre raisonné.* L'Encyclopédie de la Pléiade *se place dans cette catégorie. L'établissement d'une encyclopédie véritable est donc lié au problème de la*

[53] Jacques Jouet : loc.cit., p.51.
[54] R.Queneau : *Présentation de l'Encyclopédie*. Prospectus paru en 1956 et reproduit dans [*B*], p.85.

classification des sciences, et même de toutes les activités humaines (p. 100) .

Examinant plusieurs classifications usuelles (y compris celle de Dewey), il constate qu'une classification linéaire est devenue insuffisante. L'Encyclopédie se répartira donc en trois séries parallèles. La première (didactique) se développe cependant suivant "*l'ordre classique des sciences*" : l'effort classificatoire, demeure donc suspendu.

Mais dix ans auparavant, dans un article rédigé pour *Les grands courants de la pensée mathématique,* recueil édité par Le Lionnais, Queneau s'était déjà livré à un examen des différentes branches de la science et de leurs rapports[55]. La mathématique y jouait un rôle essentiel : s'appuyant sur la logique et celle-ci exprimant des propriétés de la pensée humaine, l'ordre "classique" des sciences n'est effectivement pas linéaire, mais se présente comme une boucle si, partant de la logique, on y retourne via les sciences exactes, les sciences de la vie et les sciences humaines, dont la psychologie.

Queneau cite alors Piaget qui, dans son article intitulé : *Le système et la classification des sciences* décrit le système des sciences comme un cycle. Analysant les relations attestées pour chaque couple important de disciplines et distinguant quatre "points de vue" dans l'approche d'une discipline : A: matériel, B: conceptuel, C: épistémologique interne, D: épistémologique dérivé, il déclare (p.1220) :

le système des sciences présente une forme circulaire aux niveaux A et D (sans reparler des courts-circuitages ni des interactions croisées) et une forme linéaire aux niveaux B et C.

[...]

Mais un tel cercle n'a rien de vicieux puisqu'il ne se ferme jamais et qu'à le parcourir on augmente à chaque tour le niveau des connaissances : le processus effectif est donc celui d'une montée en spirale ou, si l'on préfère, d'une marche dialectique, telle que chaque nouvel échange entre le sujet et l'objet ouvre la perspective d'un nouveau progrès possible soit dans la conquête du réel, soit dans l'affinement des instruments déductifs.

Queneau n'y fera pas directement allusion dans la suite de son œuvre, mais le thème du cercle est partout présent[56]. Mais s'agit-il d'un cercle, d'une spirale, ou peut-on s'arracher aux dimensions du plan et s'élever le long d'une hélice? Ce qu'une collection comme *l'Encyclopédie de la Pléiade* ne saurait faire, un poème peut-être va l'accomplir.

---

[55] R.Queneau : *La place des mathématiques dans la classification des sciences*, dans *Les grands courants...*, loc.cit., p.393; reproduit dans [*BCL*] (1ère édition, 1953), puis dans [B], p.123.

[56] P.Braffort : *Queneau conique ou l'amateur de cercles et d'ellipses*, in. *Europe* n°650/651 1983, p.116.

Ce poème, c'est la *Petite cosmogonie portative*[57]. L'œuvre se développe comme une véritable encyclopédie en six chants (qui évoquent la *Sepmaine* de Du Bartas) commence avec la genèse de la Terre et l'apparition de la vie (Premier Chant) pour aborder l'évolution (Deuxième Chant). Après un retour sur la classification de Mendeleïeff (Troisième Chant) la description de l'évolution est reprise *ab viro* et fait l'objet des chants Quatre et Cinq. Le dernier chant, qui débute avec le distique fameux :

Le singe sans effort le singe devint homme
lequel un peu plus tard désagrégea l'atome

et s'achève par l'évocation des *sauriens du calcul* et des

bipèdes qui pourtant savent compter parler
soigner Soigner les sauriens du calcul et les
bipèdes qui pourtant savent compter parler
compter parler soigner soigner parler compter
compter compter compter compter compter compter
soigner soigner soigner soigner soigner soigner
parler parler parler des sauriens du calcul
et parler

On ne saurait trop insister sur la lucidité exceptionnelle de Queneau qui, dès 1950, annonce l'entrée en scène de ce qu'on n'appelle pas encore les "ordinateurs" (mais les calculateurs électroniques digitaux)[58].

épistémologie

Ecrire, calculer, classer : autant d'approches de ce qui nous entoure, autant de tentatives pour décrire ou pour comprendre le monde. Une œuvre comme celle de Queneau constitue donc une sorte d'*épistémologie appliquée* qui ne se présente certes pas comme un système, mais donne peut-être la clef de plusieurs.

De nombreux systèmes d'organisation des connaissances et de description de la nature sont mis à contribution dans l'œuvre romanesque comme dans l'œuvre poétique : signes du Zodiaque, hiérarchie des "règnes" de la nature, ou paradigmatique spontanée des locutions (courir les rues, battre la campagne, fendre les flots), etc.. Queneau n'est pas sectateur d'un système, gardant toutefois une prédilection pour ceux où se manifeste

---

57 R.Queneau : *Petite cosmogonie portative.* Gallimard 1950. Reproduit dans [*QP*], p.197.

58 Soulignons que les *Cent mille milliards de poèmes* sont depuis longtemps disponibles sur Internet en de nombreux sites!

quelque effet mathématique, voire arithmologique. Mais, philosophe de formation, auditeur assidu des leçons de Kojève, il ne cesse d'être habité par une interrogation philosophique et d'essayer les diverses réponses possibles y compris celles qu'offrent les formes modernes de la gnose, en particulier dans les écrits de René Guénon.

Il rejoint ainsi des mythes anciens comme celui de l'éternel retour (que l'on rencontre aussi dans *Une histoire modèle*). D'ailleurs, explicitant, sur trois exemples (*Le Chiendent*, *Gueule de Pierre, Les Derniers Jours*), sa *Technique du Roman*, Raymond Queneau écrit[59] :

> *Dans le premier, le cercle se referme et rejoint exactement son point de départ... Dans le second, le mouvement circulaire ne rejoint pas exactement son point de départ, mais un point homologue et forme un arc d'hélice : le signe final du Zodiaque, les Poissons, ne se situe pas sur le même plan que les poissons-bêtes. Dans le troisième enfin, ... le cercle se brise dans une catastrophe...*

Les schémas du cercle et de l'hélice sont donc familier à Queneau dès 1937. Un tel schéma est déjà celui de Lénine (dans *Matérialisme et Empiriocriticisme*), et Queneau (qui a milité au sein du *Cercle communiste-démocratique* de Boris Souvarine) ne l'a sûrement pas ignoré. D'ailleurs, dans un article publié en 1938 par *La Critique Sociale* et reproduit dans *Bords* (p.131), il étudie *La dialectique des mathématiques chez Engels* pour y démasquer des "paralogismes".

L'hélice quenienne est donc comme faussée. Car, dans le texte cité ci-dessus, l'auteur explique (p.32) que l'on peut comparer

Gueule de Pierre à un homme qui, parvenu en haut d'un escalier, croit qu'il y a encore une marche à monter alors qu'il n'y en a plus;

Cette ascension qui s'achève en catastrophe est bien caractéristique des hésitations, des doutes, des ambiguïtés de la pensée quenienne. Certes les manifestations d'une (modeste) gaieté et même d'une sorte d'enthousiasme Lucrétien apparaîtront (dans la *Petite cosmogonie portative*, notamment). Mais

il y a quelque chose de pourri dans le royaume du Danemark[60],

annonce la rencontre fortuite d'un Kierkegaard et d'un Rabelais sur les bords de l'Epte. Pas d'hélice subsumant un infini progrès, car si [61]

---

[59] [*BCL*], p.29.

[60] R.Queneau : *Fendre les flots*. Gallimard 1969, p.95. [*QP*], p.569.

l'amour se balade en un autogyre, c'est *au-dessus des cons ...*

Queneau ne sera donc pas le jardinier d'Empédocle ni d'Epicure, et encore moins de Hegel ou d'Héraclite, malgré [62] :

Jamais ton pied ne plantera
deux fois dans la même terre
c'est Héraclite qui dit ça
près du cimetière.

On sait qu'il demeure, jusqu'à la fin de sa vie, un lecteur attentif et fidèle de Guénon et du Yi-King. On devine chez lui la présence constante d'une tentation mystique qui s'accommode plus ou moins bien de l'expérience surréaliste, de la collaboration avec Boris Souvarine, etc..

Platonicien ou hégelien? Formaliste ou dialecticien? Gnostique ou chrétien? Il n'y a pas de réponse évidente. En fait il y en a plusieurs, contradictoires.

La *Petite Cosmogonie* s'achève, je le rappelle, par l'évocation des "sauriens du calcul" : c'est l'ère informatique qui s'annonce[63]. On est donc en présence d'une hélice : on part d'un monde en genèse, on arrive à une civilisation où se dessine la simulation de la genèse elle-même! Mais

Loin du temps de l'espace l'homme s'est égaré [64]

et Queneau renonce à organiser ou à classer. Après la trilogie poétique, *Morale Elémentaire* nous convie à une revue de détail où voisinent, avec les cinq solides platoniciens, plantes et animaux, chêne et chien, fleurs bleues et chiendent.

4.3. L'enchanteur aux brazzles

- Quels problèmes vous pose l'existence de l'ego?
- *Un problème linguistique : le résultat singulier de l'évolution mimétique auquel nous devons le fait qu'en russe le mot* "ego" *signifie "lui", "sien".*

---

[61] R.Queneau : *Si tu t'imagines.* Gallimard 1952, p.279. [*QP*], p.124.
[62] R.Queneau : *Battre la campagne.* Gallimard 1968, p.195. [*QP*], p.135.
[63] Un numéro récent de *Pour la Science* décrit d'ailleurs des systèmes informatiques qui permettent la simulation des phénomènes les plus variés : dynamique des élémentaires ou des étoiles, métabolisme des objets et des êtres, etc..
[64] *L'explication des métaphores,* in *Les ziaux*, p. 67. [*QP*], p.65.

VLADIMIR VLADIMIROVITCH NABOKOV (1899 -1977)

Renvoyant le lecteur à la biographie de Brian Boyd, je me bornerai ici à un concentré chronologique :

1899-1918 : Enfance, adolescence, études primaires et secondaires, premières amours, premiers poèmes. L'un des chapitres de Boyd qui correspondent à cette période est d'ailleurs intitulé "*Lover and poet*". Cette période heureuse va marquer Nabokov pour la vie, être à l'origine d'une irréductible nostalgie.

1919-1924 : C'est l'exil : La Crimée, Londres, puis Berlin. Vladimir poursuit ses études à Cambridge et adopte Sirine comme nom de plume. Recueils de poèmes et traduction d'*Alice au pays des merveilles*.

1925-1936 : Vie précaire à Berlin**.** Epouse Véra Slonim. Les romans russes : de *Machenka* à *La méprise*. Naissance de Dimitri. Publication incomplète de *Dar* (Le don).

1937-1939 : Vie très difficile à Paris. Rencontre des écrivains de *Mesures* (Paulhan, Michaux, Leiris). Composition de *L'invitation au supplice* (en russe), *Mademoiselle O* (en français), *La vraie vie de Sebastian Knight* (en anglais).

1940-1950 : Arrivée aux Etats-Unis. Activité de recherche sur les lépidoptères à New York puis à Harvard. Enseigne la littérature au Wellesley College, puis à Harvard. Publication de Nicolaï Gogol, puis de *Brisure à Senestre*. Edmund Wilson introduit Nabokov dans les cercles littéraires de la côte Est.

1951-1959 : *Conclusive evidence* (première version d'*Autres rivages*), *Lolita*, *Pnin*. Le succès est là, immense. Réédition et traductions révisées d'œuvres russes, de nouvelles, etc..

1960-1977 : Installation à Montreux. Les grandes œuvres, de *Feu pâle* à *Regarde, regarde les arlequins!,* en passant par l'édition savante de la traduction d'*Eugène Onéguine*, *Ada* et *La transparence des choses*.

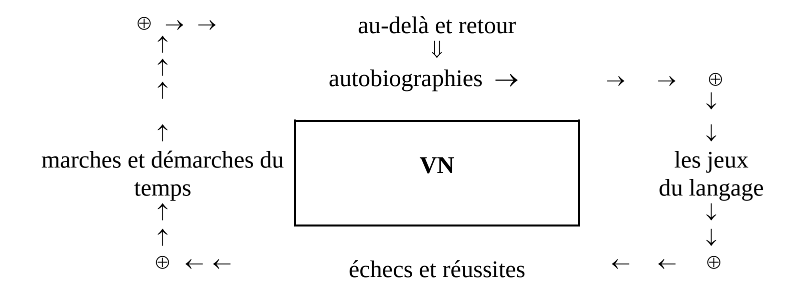
Tout comme Queneau, Nabokov est un homme multiple. Il a fait l’objet d’un grand nombre d’études critiques et de monographies[66]. Cette œuvre, bien qu’essentiellement littéraire, aborde aussi la science, sous l’aspect spécialisé de l’entomologie, mais exprime aussi les problèmes de la

---

65 Entretien avec Israel Shenker (le 10 juin 1971). Reproduit dans [*I*], p.196.

66 En attendant l’édition de la Pléiade, on peut recommander, pour le lecteur français, le *Magazine littéraire.* Il faut citer aussi, pour les utilisateurs d’Internet, l’excellent site *Zembla*
(http://www.libraries.psu.edu/uasweb/nabokov/nsintro.htm) qui contient de nombreux textes, images, informations bibliographiques et associatives.
n°233, septembre 1986, et le livre de Maurice Couturier, Seuil 1993.

connaissance de la façon la plus profonde, en réunissant les ambitions de l'art et de la science, et mon cheminement prendra l'allure d'une spirale :



Avec l'invention de l'écriture, de l'imprimerie, puis des techniques modernes de transmission de l'information, la mémoire a changé de support. Elle s'inscrit désormais dans des *textes* historiques, biographiques, autobiographiques. Ainsi *l'art de la mémoire* laisse bientôt la place à *la mémoire comme art*, et c'est bien dans un art de cette sorte que Nabokov est passé maître! Il s'explique là-dessus à de nombreuses reprises dans ses notes ajoutées aux éditions nouvelles de ses nouvelles, dans ses "entretiens" et dans les textes eux-mêmes. Citons le début de *Mademoiselle O*, son unique création en français[67] :

> *Dans un livre, j'ai prêté à l'enfance de mon héros l'institutrice à qui je dois le plaisir d'entendre le français. Je dis " j'ai prêté ", mais il serait plus juste de dire : " Mon héros me l'a prise "* ([*O*], p. 7).

Dans la note bibliographique figurant en fin de volume, il précise :

> *Seuls " Mademoiselle O " et " Premier amour " (si l'on exclut un changement de noms) sont fidèles dans les moindres détails à la vie de l'auteur telle du moins qu'il se la rappelle. " Le producteur associé " est basé sur des faits réel. Pour tout le reste, je ne suis pas plus coupable d'avoir imité la "vraie vie" que " la vraie vie " n'est responsable de m'avoir plagié* ([*O*], p.242).

autobiographies

[67] Je donne les textes de Nabokov dans leur traduction française, lorsqu'elle existe. Pour chaque séquence de ce chapitre, je regrouperai les références en précisant à chaque fois l'édition (c'est à elle que se réfèrent les numéros de pages) : ici *Mademoiselle O* ([*O*], trad. Maurice et Yvonne Couturier), Julliard, 1982.

Pour qui s'intéresse à la vie de Nabokov, les matériaux ne manquent donc pas avec les deux volumes du *Vladimir Nabokov*, de Brian Boyd : *Les années russes* et *Les années américaines*[68].

Nul plus que Vladimir Nabokov n'était conscient de la gageure que représente la rédaction d'une biographie. Dès 1937, dans un article (écrit directement en français) publié par la *Nouvelle Revue Française* et intitulé *Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable*, après une digression sur un "cas" de psychopathologie de la mémoire, il exprime ses doutes sur la validité d'un genre littéraire ... celui qu'il est précisément en train de pratiquer.

> *C'est d'abord la correspondance du grand homme qu'on trie, découpe et recolle pour lui en faire un bel habit de papier, puis ce sont ses œuvres proprement dites qu'on feuillette pour y trouver des traits personnels. Et parbleu, l'on ne se gêne pas. Il m'est arrivé de découvrir des choses bien curieuses dans ces récits de grandes existences, comme cette vie d'un célèbre poète allemand, où le contenu d'un de ses poèmes intitulé* le Rêve *était posément raconté d'un bout à l'autre à titre de rêve vraiment fait par le poète en question. Quoi de plus simple en effet que de faire circuler le grand homme parmi les gens, les idées, les objets qu'il a lui-même décrits et qu'on arrache à demi morts de ses livres pour en farcir le sien ? Le romancier biographe organise ses trouvailles de son mieux, et, comme son mieux à lui est généralement un peu plus mauvais que le pire de l'auteur dont il s'occupe, la vie de celui-ci est fatalement faussée, même si les faits sont véridiques. Et puis, Dieu merci, nous avons la psychologie du sujet, le freudisme folâtre, la description empâtée de ce que le sujet pensait à tel moment, - un assemblage de mots quelconques pareil au fil de fer qui retient les pauvres os d'un squelette, - terrain vague de la littérature où, parmi les chardons, traîne un vieux meuble éventré que personne n'a jamais vu y venir.*[69]

La vie et l'œuvre de Nabokov peuvent être lues et méditées tout d’abord sous l'angle du souvenir et de la nostalgie. Les preuves en sont abondantes et s'inscrivent au long d'une vie riche d’épisodes réflexifs ou involutifs et surtout d'œuvres directement ou allusivement auto-biographiques, avec, en premier lieu, *Conclusive Evidence*, devenu *Speak Memory* en anglais et *Autres rivages* en français et en russe[70]. Il est frappant de constater que dès 1916, en exergue à la plaquette de 67 poèmes (il les qualifiera plus tard de *poèmes d'amour dans le style Sully-Prudhomme*), figurent ces deux vers de Musset :

---

[68] Désignés ici par [*NR*] et [*NA*]. Traduction française de [*NR*] par Philippe Delamare, Gallimard 1992.

[69] Ce texte est reproduit dans le *Magazine littéraire*, loc. cit., p.49.

[70] *Autres rivages* [*AR*]. Trad. Yvonne Davet, Gallimard 1961.

Un souvenir heureux est peut-être sur terre
Plus vrai que le bonheur.

Ces poèmes et cet amour s'adressent à Valentina Evgenievna Shulgin, le premier grand amour de Nabokov, qui sera "Tamara" dans son autobiographie, "Machenka" dans le roman éponyme, mais qui, pour Vladimir, sera toujours "Lyussia". Les quatre premières phases de la vie brève ci-dessus - les "années russes" - ne cesseront de le hanter et de nourrir son œuvre. Lorsqu'un journaliste de la BBC lui demande, en 1962, "Retournerez-vous jamais en Russie?", il répond :

> *Je n'y retournerai jamais pour la simple raison que la Russie dont j'ai besoin ne me quitte pas un instant : la littérature, la langue et ma propre enfance russe* [*I*], p.19).

Les premiers romans de Nabokov se présentent souvent comme des fragments biographiques construits selon un schéma narratif relativement classique. Les événements s'inscrivent dans le déroulement d'une chronique, et se situent dans un cadre géographique et social (le Berlin des émigrés russes) bien caractérisés. Mais dès *Machenka* (écrit en 1926), des coupures abruptes dans la chronologie, d'étranges ellipses mettent le lecteur en présence de phénomènes proprement littéraires :

> *En contemplant le toit squelettique qui se détachait sur le ciel impalpable, Ganine comprit avec une impitoyable lucidité que son amour pour Machenka était mort à jamais. Il n'avait duré que quatre jours - quatre jours qui avaient été sans doute les plus heureux de sa vie. Mais à présent il avait épuisé ses souvenirs, il en était rassasié, et l'image de Machenka demeurait désormais, avec celle du vieux poète mourant, dans la maison des fantômes - qui n'était déjà plus elle-même un souvenir.*
>
> *En dehors de cette image il n'existait pas, il ne pouvait pas exister de Machenka.*[71]

Dans un entretien réalisé pour BBC-2 en 1968, à la question "Quelle a été pour vous l'importance de l'exil de la Russie?", Nabokov répond :

> - *Le genre d'artiste qui est toujours en exil, même s'il n'a jamais quitté le château ancestral ou la paroisse paternelle, est un personnage de biographie bien connu avec lequel je me sens quelque affinité; mais, plus concrètement, l'exil pour un artiste ne peut signifier qu'une chose : le bannissement de ses livres. Or tous mes livres, depuis le premier que j'ai écrit il y a quarante-trois ans*

[71] *Machenka* [*M*]. Trad. Marcelle Sibon, Fayard 1981.

sur le canapé mangé aux mites d'une pension allemande, sont interdits dans mon pays natal. La Russie y a plus à perdre que moi ([*I*], p.131).

Le dernier grand roman russe, *Le don*, est écrit à la première personne (mais le texte contient de nombreuses interruptions : biographie littéraire, dossier de critiques, etc.). Le narrateur, Fédor Godounov-Tcherdyntsev, émigré russe à Berlin, devient écrivain (comme Marcel dans *La recherche*). Son apprentissage passe par l'étude de Pouchkine, une biographie de son père (lépidoptériste), puis par la conception, la rédaction et la publication d'une biographie du célèbre écrivain russe Tchernichevski : c'est le chapitre IV du roman. Le dossier critique (chapitre V) est le "dossier de presse" engendré par la parution de cette biographie qui est à la fois réelle et imaginaire : *réelle* puisque le chapitre IV est une biographie réelle, très documentée d'un auteur *réel*; mais *imaginaire* aussi puisque son auteur, dans le roman, est un personnage du roman lui-même. Dans la préface, rédigée en 1962, à la traduction anglaise[72], Nabokov remarque :

Je vivais à Berlin depuis 1922, donc à la même époque que le jeune homme dans le roman; mais ni ce fait ni la parenté de nos intérêts, tels que la littérature et les lépidoptères, ne devraient pousser le lecteur à dire "Hum... hum... " et à confondre le créateur avec l'œuvre ([*D*], p. 3).

[...]

Puisque le monde du Don *est devenu tout aussi fantasmagorique que la plupart de mes autres mondes, je puis parler de ce livre avec un certain détachement. C'est le dernier roman que j'ai écrit, et que j'écrirai jamais, en russe. Son héroïne n'est pas Zina, mais la littérature russe* (p.4).

Si l'on se souvient que le dernier chapitre du *Don* a été achevé en 1937, sur la côte d'Azur, au moment où Nabokov prépare son article pour la N.R.F., on appréciera mieux la "pointe" finale du roman qui est en fait une copie - sans la typographie poétique - d'une strophe d'Eugène Onéguine, de Pouchkine.

La vraie vie de Sebastian Knight[73] est, d'une certaine façon, l'écho anglais du *Don* : c'est un roman que l'on pourrait qualifier de "méta-biographique". Le narrateur, un certain V., est mécontent du portrait qu'un critique (un certain M. Goodman) a brossé de son demi-frère, le célèbre écrivain Sebastian Knight, et s'emploie à rétablir la vérité. Le texte comporte donc une critique de l'ouvrage de Goodman, intitulé *La tragédie*

---

[72] *Le don* [*D*], Trad. Raymond Girard. Gallimard (Biblos) 1991.

[73] *La vraie vie de Sebastian Knight* [*K*]. Trad. Yvonne Davet, Gallimard 1962.

de Sebastian Knight, qu'il décrit comme un *très fallacieux livre écrit à la six-quatre-deux*, le commentaire critique (parfois le résumé ou le synopsis) des œuvres de Knight : *Les albinos en noir*, *Montagne comique*, *Objets trouvés*, *L'asphodèle obscur*, etc.. Il contient aussi des fragments de la biographie plus rigoureuse que V. prépare, le récit de l'enquête complémentaire qu'il entreprend - car en fait il a bien peu connu son demi-frère, le tout assaisonné d'allusions littéraires et d'auto-satires telles que la coupure de journal trouvée par V. dans les papiers de Knight :

> *Auteur écrivant biographie imaginaire recherche photos de messieurs, air compétent, sans beauté, posés, ne buvant pas, célibataires de préférence. Acheteur photos enfance, adolescence, âge viril, pour reproduction dans ledit ouvrage.* ([*K*], p.64)

Dans ses cours de littérature à Cornell, Nabokov présentera une analyse très détaillée du premier volume de *La recherche* : *Du côté de chez Swann*. Il remarque alors ([*L1*], p.308):

> *Il y a une chose dont vos esprits doivent bien se pénétrer : l'œuvre n'est pas autobiographique, le narrateur n'est pas Proust en tant qu'individu, et les personnages n'ont jamais existé que dans l'esprit de l'auteur. Inutile, par conséquent, de nous attarde sur la vie de l'auteur. Cela est sans importance dans le cas présent et ne ferait qu'embrouiller la question, d'autant que le narrateur et l'auteur ont plus d'un point en commun et évoluent dans des milieux très semblables.*

Ce travail de l'artiste qui tisse son œuvre en croisant les fils de la réalité et de la fiction, si clairement illustré par Proust me semble éclairer ce passage de *Mademoiselle O* ([*O*], p. 22) :

> *Durant toute ma vie j'ai mal dormi; ...*

Répondant à une question d'Alfred Appel ([*I*], p.89) sur "l'importance des allusions autobiographiques dans les œuvres d'art littéraires non autobiographiques", Nabokov répond :

> *Je prétends que l'imagination est une forme de mémoire. Couché Platon, couché, bon chien! Une image dépend du pouvoir d'association, et l'association est fournie et alimentés par la mémoire. Quand nous évoquons un souvenir personnel très vivace, nous rendons hommage non pas à notre faculté de rétention mais au mystérieux esprit de prévoyance de Mnémosyne qui a conservé tel ou tel élément dont l'imagination créatrice pouvait avoir besoin pour le mêler avec des souvenirs et des inventions d'une époque*

plus récente. A cet égard, la mémoire et l'imagination sont toutes deux une négation du temps.[74]

les jeux du langage

Vladimir Nabokov était conscient d'être, pour lui-même, le centre du monde. Mais il voulait - en explicitant complètement ce *référentiel* bien particulier qu'il constituait - représenter l'univers dans sa plénitude, poussant plus loin l'objectivité que bien des savants et donnant ainsi un modèle, certes non formalisé, de ce que pourrait être une *relativité absolue*. C'est sans doute ce qu'exprime le célèbre dialogue ([*I*], p. 24) :

- En quelle langue pensez-vous?
- *Je ne pense en aucune langue. Je pense en images.*

... car les images sont, en effet, *invariantes* par rapport à ces instances particulières du langage que sont l'anglais, le français, le russe. Un autre échange est intéressant à citer ici ([*I*], p.59) :

- Des langues que vous parlez, laquelle vous paraît la plus belle ?
- *Mon esprit répond : l'anglais, mon cœur : le russe, mon oreille : le français.*

L'autobiographie est donc un *mode* particulier d'expression, et le langage (écrit), un *code* qu'il faut maîtriser pour aboutir à la représentation correcte, à l'expression adéquate, et cela dans tous ses formes - scientifiques et littéraires y compris - où l'autobiographie demeure plus ou moins bien) cachée. Certes Pnine préfère

“ ne pas franchir le seuil de l'amphithéâtre prestigieux de la science linguistique contem-poraine ”[75] dont il estime qu'elle ne pourrait servir qu'à *“ l'élaboration de dialectes ésotériques - basque basique et autres - qui ne seraient parlés que par certaines machines sophistiquées ”*[76].

---

[74] Le thème des rapports ambigus de l'autobiographie et de la fiction chez Nabokov a fait l'objet de nombreux développements. Je citerai

- Elisabeth Bruss : *Vladimir Nabokov : Illusions of reality and the reality of Illusions* (Chapitre V de son livre *Autobiographical Acts*, Johns Hopkins University press, 1976, p.127).
- Anne Clancier : *VladimirNabokov et les affres du biographe,* revue des Sciences Humaines, Le Biographique, n°224, 1991, p.127.
- Jocelyn Maixent : *Leçon littéraire sur Vladimir Nabokov, de La Méprise à Ada*, P.U.F., 1995.

[75] *Pnine* [*P*]. Trad. Michel Chrestien, Gallimard (Biblos) 1991, p.867.

[76] J'ai modifié ici la traduction de Michel Chrestien, qui n'a pas, selon moi, la "précision absolue" que Nabokov exigeait.

Les jeux de Nabokov avec le langage ne sont donc pas seulement ceux d'un polyglotte, mais d'un *chercheur* et même, pourrait-on même dire, d'un *oulipien*. Etranger à tout esprit de groupe, il n'aurait pu en aucun cas être un "oulipien" *stricto sensu*. Mais il utilise avec brio des techniques d'écriture et systèmes de contraintes typiquement *oulipiennes*[77]. C'est là, bien entendu, un des points de rapprochement avec Calvino et Queneau.

Dans l'échelle des objets linguistiques et littéraires, le *graphème* est à coup sûr l'élément de base. Nabokov ne l'ignore pas, lui qui indique, dans *La transparence des choses*[78], que

> *... Sur la page imprimée, il faudrait aussi mettre en italiques les mots "probable" et "réellement",* légèrement *du moins pour suggérer le* léger *souffle de vent qui incline ces caractères (dans le double sens de signe et de personnage). En fait nous dépendons des italiques plus encore que les auteurs de livres d'enfants qui recherchent la cocasserie* ([*T*], p.150).

La préoccupation typographique se propage aux "signes de ponctuation" : dans *Le don*, la biographie de Tchernychevski rédigée par le narrateur, un faux préparé par Kostamarov est minutieusement démasqué ([*D*], p. 339) :

> *... pour ne prendre que le mot "je",* ya *(qui, écrit en russe, a un peu la forme d'un déléatur de correcteur d'épreuves). Dans les manuscrits authentiques de Tchernychevski, il se termine par un trait sortant droit et fort - et qui se courbe même un peu à droite -, tandis qu'ici, sur le faux, ce trait se courbe avec une désinvolture étrange à gauche, vers la tête, comme si le ya faisait le salut militaire*.

Le narrateur de *La transparence des choses* ([*T*], p.151) remarque :

> *Nous avons montré notre besoin de guillemets ("réalité", "rêve"). Incontestablement, les signes dont Hugh Person constelle encore les marges des épreuves possèdent une valeur métaphysique ou zodiacale.*

Le niveau immédiatement supérieur est celui de l'*alphabet*. Lorsque Victor, un personnage de *Pnine*, s'imagine être le fils d'un roi en exil qui s'exclame, indigné ([*P*], p.938), “ *Abdication! Un tiers de l'alphabet!* ” [ma traduction], on songe au Perec d'*Ulcérations*.

---

[77] Cf. mon article : *Nabokov oulipien*. Europe, n° 791 (1995), p. 94.
[78] *La transparence des choses* [*T*]. Trad. D. Harper et Jeran-Bernard Blandenier, Fayard 1978.

Dans *Les sœurs Vane*[79], le narrateur s'efforce de trouver des acrostiches dans les *Sonnets* de Shakespeare et trouve deux, en effet : FATE (sonnet LXX) et ATOM (sonnet CXX). Ce furtif épisode est destiné à mettre le lecteur en éveil afin qu'il découvre, à la fin de la nouvelle, la réapparition en acrostiche des deux sœurs.

Mais dans *Ada*[80] les sœurs Vane se manifestent à nouveau, dans un rêve du héros, Van Veen, comme une sorte de fusion d'Ada et de Lucette, une véritable "ontologie alphabétique" :

- A deux reprises elle se heurte, au cours d'une partie de scrabble à des difficultés et proteste avec véhémence contre les *Buchstaben* ("lettres", en allemand) qui l'empêchent d'avancer.
- Dans le rêve qui évoque les sœurs Vane, Van est assis sur le "talc" d'une plage (p.432). Mais quelques pages plus haut, il décrit la chevelure *tentaclinging* de Lucette et, à l'attention de la dactylo, précise "*t, a, c, l,*" (p.411)[81].

Au niveau suivant de l'échelle linguistique se trouvent les groupements de lettres, phonèmes et morphèmes. Tout comme le Perec des *Vœux*[82], Nabokov se régale d'homophonies. Mais avec lui la manipulation devient multilingue : "Tolstoï" devient "*doll's toy*"[83], un "je t'aime" russe devient "*yellow blue tibia"* ([*T*], p.78), etc..

Dans son introduction à *Brisure à Senestre*[84], Nabokov précise ([*BS*], p.12) :

> *La paronomase est une sorte de peste verbale, une maladie contagieuse dans le monde des mots et comment s'étonner qu'ils soient en proie à de monstrueuses et ineptes déformations dans Padukgrad où tout être n'est jamais que l'anagramme de quelqu'un d'autre. Le livre foisonne de distorsions stylistiques, tels que des jeux de mots mâtinés d'anagrammes, ... ; ou ce sont des néologismes suggestifs, ... des parodies de clichés narratifs ... ; des contrepèteries...; et, bien entendu, l'hybridation des langues .*

---

79 In *L'extermination des tyrans.* Trad. Gérard-Henry Durand, Julliard 1977, p.233.

80 *Ada* [*A*]. Trad. Gilles Chanine et Jean-Bernard Blandenier, Fayard 1975.

81 Nous nous trouvons ici en présence d'une difficulté qui n'est malheureusement pas unique : la traduction française (pourtant revue par Nabokov) a choisi d'épeler "t, e, n, t", ce qui fait disparaître l'allusion. Mais déjà, dans *Les sœurs Vane*, la traduction, par ailleurs excellente, de Gérard-Henry Durand ne laissait subsister que le dernier mot de l'acrostiche. Dans sa traduction des *Lettres choisies* [*LC*] (p.161-162), Christine Raguet-Bouvart a brillamment comblé cette lacune.

82 Le Seuil 1989.

83 *Rire dans la nuit* [*R*] (version nouvelle de *Chambre obscure*). Trad. Chr. Raguet-Bouvard, Grasset 1992.

84 *Brisure à senestre* [BS], Trad. Gérard-Henry Durand, Julliard 1980.

On passe naturellement de la manipulation des *morphèmes* à celle des *mots* ou même des *syntagmes*. Je me limiterai ici à trois exemples :

(1) La construction d'un texte comme *concaténation* de titres d'ouvrages (d'ailleurs imaginaires). Il s'agit, bien entendu, dans *Brisure à senestre*, de l'injonction familière aux usagers des chemins de fer : “ Ne tirez pas la chasse lorsque le train, etc. (p.46). ” Le critique italien Cesare Segre, qui consacre le chapitre 9 de son livre *Teatro e romanzo : due tipi di communicazione letteraria*[85] au Calvino de *Si par une nuit d'hiver*... observe (p.169) qu'une procédure voisine est à l'œuvre dans le chapitre XI (avant-dernier) de ce roman, lorsque le lecteur dresse la liste des titres des dix romans interrompus, puis lui ajoute la phrase “ demande-t-il, anxieux d'entendre le récit ” et constate que cette liste augmentée forme un nouveau texte - qui pourrait bien être le début d'un onzième roman[86].

(2) La fabrication d'un poème comme "chimère" de deux poèmes "réels". Il s'agit d'*Ada,* riche en poèmes rapportés - et en particulier de poèmes français, où l'on trouve :

Mon enfant, ma sœur,
Songe à l'épaisseur
Du grand chêne à Tagne;
Songe à la montagne,
Songe à la douceur -

Le concept de "chimère" est fort ancien. Il a été systématisé dans les années 60, puis a donné lieu à une application poétique en 1981 avec les *Rimbaudelaires* de Pierre Lusson et Jacques Roubaud[87]. Nabokov nous offre donc ici un superbe *Chateaudelaire* et, pour faciliter le travail du lecteur, fait apparaître ce fragment (récité par Ada?) après une allusion à un entomologiste supposé : Chateaubriand (Charles). Vivian Darkbloom, dans ses *Notes to Ada*, utilise aussi la métaphore de l'hybride ([*A*], p.466) :

> *Ada qui aimait croiser les orchidées: elle croise ici deux auteurs français...*

---

[85] Einaudi 1984, pp.133-173.

[86] Dans le même travail, Segre rapporte une suggestion de Giuliana Nuvoli relative à un rapprochement possible entre Flannery, personnage central (au sens géométrique) du roman, et Mr R., le personnage (romancier) de *La transparence des choses*.

[87] Il s'agit de poèmes formés avec le "squelette" du *Dormeur du val*, mais où les mots "pleins" (substantifs, adjectifs, verbes) sont empruntés au vocabulaire de Baudelaire. L'Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les ordinateurs (ALAMO) en propose une réalisation informatique, dans son programme de démonstration.

(3) L'idée de "brazzle", jeu d'esprit que le narrateur (biologiste nonagénaire) décrit dans *Le temps et le reflux* (in *Mademoiselle O*, p.195) comme

> *... l'opération qui consiste à retrouver le nom d'une ville asiatique ou le titre d'un roman espagnol dans un dédale de syllabes embrouillées sur la dernière page de la gazette du soir...*

Le domaine de la *prosodie* est, sur l'échelle des structures linguistiques et littéraires, un lieu de passage privilégié entre le niveau des *morphèmes*, *syllabes*, etc., celui des *mots*, des *syntagmes* et d'objets plus grands : *hémistiches* et *vers*. Ce domaine est aussi le lieu d'une passion de Nabokov, qu'il manifeste par l'écriture, la traduction et l'analyse critique, en particulier par la traduction en anglais d'*Eugène Onéguine*. Deux fragments de l'appareil critique furent publiés séparément sous le titre *Notes on Prosody* et *Abram Gannibal*. Le premier manifeste en particulier une profonde intelligence du génie de la *poésie française*. Car bien que le contexte orienterait naturellement l'auteur vers l'étude des tétramètres et pentamètres iambiques, il déclare ([*NP*], p.5) que

> *... le meilleur représentant de la prosodie syllabique en ce qui concerne la délicatesse et la complexité de modulation est certainement l'alexandrin français.*[88]

Et lorsque, énumérant les problèmes spécifiques de la prosodie, il cite :

> *(1) Le* e muet*: l'action réciproque entre la valeur théorique ou la valeur générique du* e muet *non élidé (qui n'est jamais perçu comme élément sémique plein, contrairement aux autres voyelles du vers) et sa valeur réelle ou spécifique dans un vers donné. Le nombre de tels éléments sémiques incomplets et leur distribution permet des variations à l'infini de mélodie, en conjonction avec l'effet neutralisateur des apocopes en tout endroit du vers...,*

Nabokov anticipe les travaux de Jacques Jouet et Jacques Roubaud, sur les différentes configurations de *e muets* non élidés dans les alexandrins[89].

La minutie prosodique se manifeste aussi dans la présentation des accents toniques dans les poèmes "zambliens" qui accompagnent l'appareil critique dément de Charles Kinbote dans *Feu Pâle*.

échecs et réussites[90]

---

[88] *Notes on Prosody* and *Abram Gannibal*[*NP*]. Bollingen Series, Princeton University Press 1964 (p.6).

[89] *Bibliothèque Oulipienne* n° 64, 1993.

Dans *Feu pâle*[91], l'auteur supposé, John Shade, s'exclame :

... Je crois comprendre
L'existence, ou du moins une très faible part
De ma propre existence, uniquement à travers mon art
En termes de combinaisons délectables. ([*F*], v. 971-974, p. 61),

L'avant-dernière section (section II) du chapitre XIV *d'Autres rivages* se conclut par l'évocation d'un écrivain de l'émigration russe, auquel l'auteur s'est, dit-il, “ *le plus intéressé* ”. Il s'agit de "Sirine", dont l'œuvre “ *ne cessa de susciter un intérêt malsain chez les critiques* ” et qui semble avoir disparu, “ *ne laissant guère autre chose derrière lui qu'un vague sentiment de malaise* ” ([*AR*], pp. 309-310). Le dernier roman ainsi évoqué est *La Défense Loujine*[92], ce qui conduit naturellement Nabokov, dans la section suivante, à des développements relatifs à la composition de problèmes d'échecs. Dès l'ouverture, il observe (id. pp. 311-313) :

> *De parler d'échecs me fait songer qu'au cours de mes vingt années d'exil j'ai consacré énormément de temps à composer des problèmes d'échecs. Telle situation est élaborée sur l'échiquier, et alors le problème à résoudre, c'est de trouver comment faire les Noirs mat en un nombre donné de coups, généralement en deux ou trois coups. C'est un art magnifique, complexe et stérile, parent de la forme ordinaire du jeu seulement dans la mesure où, par exemple, le jongleur en inventant les entrelacements d'un nouveau tour d'adresse et le joueur de tennis en gagnant un tournoi tirent tous deux parti des propriétés d'une sphère.*

Nabokov justifie sa fascination particulière pour le problémisme :

> *Une inspiration de type quasi musical, quasi poétique, ou, pour être tout à fait exact, poético-mathématique, préside à la composition d'un problème de cette sorte. Fréquemment, dans le milieu du jour, moment propice, en marge d'une occupation superficielle, dans le sillage d'une pensée fugitive, j'éprouvais, sans avertissement, un spasme de plaisir intellectuel aigu à l'instant où commençait à se développer dans mon cerveau le germe d'un problème d'échec; ce qui me promettait une nuit de labeur et de félicité.*

---

[90] Cf. mon article : *La défense Sirine* (en coll. avec Claude Berge), Europe n°791, 1995, p.115.
[91] *Feu pâle* [*F*]. Trad. Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard 1965.
[92] *La défense Loujine*[*DL*]. Trad. Genia et René Cannac, Gallimard 1964.

Il analyse ensuite les styles caractéristiques des diverses écoles[93] et remarque :

> *Peut-être faut-il expliquer que les thèmes, en matière de jeu d'échecs, ce sont des stratagèmes tels que embuscades, abandons de garde, clouages, déclouages, etc.; mais c'est seulement lorsque ces manœuvres sont combinées d'une certaine manière qu'un problème est satisfaisant.*

Décrivant le travail du compositeur (*l'ourdisseur de problèmes*), il précise :

> *L'échiquier devant lui est un champ magnétique, un système de forces et d'abîmes, un firmament qui s'étoile. Les fous s'y déplacent comme la lumière de projecteurs. Tel ou tel cavalier est un levier qu'on essaie, jusqu'à ce que le problème atteigne le degré nécessaire de beauté et de surprise.*
> [...] *Mais j'ai beau parler de la composition des problèmes, les mots ne suffisent pas, me semble-t-il, à donner vraiment une idée de ce que ce jeu de la pensée comporte de ravissement profond, et de ses liens de parenté avec diverses autres opérations de l'esprit créateur, plus manifestes et plus fécondes, depuis l'acte de dresser la carte des mers dangereuses jusqu'à l'acte d'écrire un de ces romans où l'auteur, dans un accès de lucide folie, s'est fixé à lui-même certaines règles uniques en leur genre qu'il observe, certains obstacles de cauchemar qu'il surmonte, avec la délectation d'une divinité créant un monde vivant à partir des éléments les plus invraisemblables - des roches et du carbone, et d'aveugles palpitations.*

Le chapitre s'achève alors sur un retour à l'autobiographie en deux étapes : le souvenir du jeu d'échecs offert par l'oncle Constantin, puis la nuit de mai (du 10 mai 1940!), après l'obtention d'un visa pour les Etats-Unis. Cette nuit est aussi celle de la composition d'un problème d'échecs (mat en deux coups) dont le diagramme nous est donné, recopié d'une feuille de papier visée officiellement par un service (Contrôle des informations) de la "RF" et dont la véritable signification nous est ainsi “ *effectivement divulguée* ”[94]

---

[93] Sur tout ceci, on consultera François Le Lionnais : *Le jeu d'échecs* (Que sais-je n° 1592, Presses Universitaires de France 1974 et 1981), en particulier chap. 4. II (p.92) : *Au sommet de l'art échiquéen : la composition.*

[94] Ce problème a été publié ultérieurement par Lipton, Matthews & Rice : *Chess Problems.* Faber 1963, p.252. On regrettera que la version française d'*Autres rivages* corresponde au texte de 1951 et non à celui de 1967 qui comprend des révisions significatives et surtout un avant-propos d'où je tire ce détail bibliographique.

C'est en 1917 que Nabokov, réfugié en Crimée, commença à composer des problèmes d'échecs (il avait alors 18 ans.) Il avait déjà publié deux petits volumes de poésie et assemblé des matériaux pour sa première publication scientifique (sur les papillons de Crimée). Cette approche "unitaire" demeurera un moteur essentiel de son œuvre car ([*AR*], p.314) :

> *Il faut bien comprendre que la rivalité, dans les problèmes d'échecs, n'est pas réellement entre les Blancs et les Noirs, mais entre celui qui compose le problème et celui qui, par hypothèse, est censé en trouver la solution (exactement comme, dans une œuvre d'imagination de premier ordre, le conflit n'est pas entre les personnages, mais entre l'auteur et le lecteur.)*

Dans un entretien réalisé en 1962 pour la BBC, il avoue ([*I*], p.314) :

> *J'aime les échecs, mais la ruse en échecs comme dans l'art n'est qu'un élément du jeu : elle s'inscrit dans la combinaison, dans les possibilités délicieuses, les illusions, les perspectives de la pensée, qui peuvent être des trompe-l'œil, peut-être.*

Le thème des échecs (comme celui des papillons) est donc présent dans toute l'œuvre de Nabokov. Mais la "visibilité" du thème réclame parfois de l'analyste beaucoup de perspicacité[95]:

- Dès 1923 il compose un long poème médiéval (850 vers), intitulé *Solnetchniï son* (le rêve de soleil), où le héros dispute un tournoi d'échecs qui décidera de l'issue d'un conflit entre deux souverains barbus (une barbe blanche, une barbe noire!) (cf. [*VN*], p.203)
- En 1924 il écrit *Rojdestvo* (Noël), une nouvelle qui, dit-il lors de la parution de la traduction anglaise, *ressemble étrangement à ce genre de problèmes d'échecs que l'on appelle "auto-mat*" ([*DC*], p.217)[96].
- En 1927 il compose un poème intitulé *Shakmatniï kon* (le cavalier des échecs), au moment où se joue le match Alékhine-Capabianca. Le héros du poème confond les lieux et les êtres du monde réel avec un échiquier et ses pièces, et préfigure *Loujine* ([*VN*], p.275).
- C'est en 1929 qu'il rédige *Zaschita Lujina* (La défense Loujine) dont la traduction anglaise ne paraît qu'en 1964 sous le titre *The Defense*. Dans l'avant-propos de cette édition, Nabokov écrit :

> *En relisant ce roman aujourd'hui, en rejouant les coups de son intrigue, je me sens un peu comme Anderssen se souvenant avec fierté de son sacrifice des deux tours devant le valeureux et*

[95] Cf. Janet Gezari : " Roman et problème chez Nabokov " (*Poétique* n°17, 1974, p.96).
[96] *Détails d'un coucher de soleil* [*DC*]. Trad. Maurice et Yvonne Couturier, Julliard 1985.

infortuné Kieseritsky - qui est condamné à l'accepter et à l'accepter encore au long d'une infinité de traités, avec un point d'interrogation en guise de monument.
[...] *Les effets d'échecs que j'ai parsemés ne sont pas seulement repérables dans ces scènes distinctes; on peut découvrir leur enchaînement dans la structure fondamentale de ce plaisant roman.*" Et plus loin : " *La série tout entière des trois coups de ces trois chapitres centraux rappelle - ou devrait rappeler - un certain type de problèmes d'échecs dont le but n'est pas tant de faire mat en un nombre donné de coups que de faire ce qu'on appelle une "analyse rétrograde", le solutionniste devant prouver, d'après l'examen de la position des Noirs sur le diagramme, que le dernier coup des Noirs* n'aurait pas pu être un roque *ou bien* doit *avoir été la prise "en passant" d'un Pion blanc.* ([*DL*], p.)[97]

- En 1930 est composé *Sogliadataï* [98](*Le guetteur* [*G*]). Le changement de point de vue (de la première à la troisième personne) peut évoquer une prise "en passant".

- 1938, c'est la rédaction de *Dar* (*Le don*) où deux thèmes nabokoviens - celui des papillons et celui des échecs - se conjuguent. Le héros, Fiodor, découvrant par hasard chez un bouquiniste une revue échiquéenne soviétique où figure un article sur le penseur et militant libéral Nicolaï Tchernychevski (1828-1889), homonyme de son ami Alexandre, il s'en rend acquéreur pour lui en faire le présent. Grand amateur de "problèmes" lui-même, il est déçu par le contenu de la revue et se livre, à son sujet, à une critique qui évoque évidemment l'attitude de Nabokov vis à vis de la littérature soviétique ([*D*], p.) :

Les consciencieux exercices des jeunes compositeurs soviétiques n'étaient pas tellement des problèmes que des "pensums" : ils traitaient lourdement tel ou tel thème mécanique [...] *sans le moindre soupçon de poésie.*

- A la même époque, Nabokov prépare une traduction nouvelle de *Camera Obscura* qui devient *Laughter in the Dark* (*Rire dans la nuit*). Les préfaciers de la nouvelle édition française précisent:

C'est pour dissiper la noirceur des drames de l'existence que le romancier, comme le peintre - ou le joueur d'échecs - , peut

[97] Cette partie, surnommée *L'immortelle*, est décrite par François Le Lionnais, loc. cit., p.90-91. Le diagramme comporte effectivement deux points d'interrogation.
[98] *Le guetteur*[*G*]. Trad. Georges Magnane, Gallimard 1968.

proposer toutes sortes de configurations ou distorsions ou modifier le cours des destinées. ([*R*], p.11)

- En janvier 1939, Nabokov achève *The Real Life of Sebastian Knight* (*La vraie vie de Sebastian Knight*), son premier roman écrit directement en anglais. Ecrivant à James Laughlin, il déclare, certes :

Bunny Wilson soutient une théorie astucieuse mais absolument erronée selon laquelle " Sebastien " est composé suivant le développement d'une partie d'échecs ([*LC*], p.).

Mais cette remarque est une nouvelle "ruse" destinée au lecteur. G.M. Hyde (loc.cit., p. 84-98) le montre de façon convaincante. Les noms propres sont particulièrement significatifs : *Knight* et *Bishop* sont la dénomination anglaise pour le Cavalier et le Fou des échecs; Sebastian enfant signait ses poèmes d'un "cavalier noir". Sa vie s'achève dans l'hôpital de S[t] Damier, etc.. Janet Gezari, de son côté, analyse le roman en fonction d'un thème problémiste, celui du "jeu virtuel" (qu'illustre justement le problème publié dans *Autres rivages.*)

- 1959 : c'est le tournant dans la carrière de Nabokov avec *Lolita*. Les composantes échiquéennes du roman ont été analysées par Edmond Bernhard[99]. Il souligne la présence implicite de Poe avec son Annabelle Lee, puis présente le projet de H.H. (la conquête de Lolita) comme une partie d'échecs (" *Mon plan était un chef d'œuvre de l'art primitif* " déclare d'ailleurs Humbert) et la mort de Quilty ressemble à la fuite impossible d'un Roi " *bloqué par ses propres pièces* ". Le mariage avec Charlotte est mis en parallèle avec un problème célèbre d'Anderssen dont la solution passe par le sacrifice de la Dame (Charlotte) qui permet la promotion d'un pion (Lolita).

- en 1962, dans *feu Pâle*, le narrateur (peut-être dément) voudrait nous faire croire à l'aventure d'un souverain déchu et traqué par un tueur : encore une situation de "Solus Rex"!

Nabokov, on l'a vu, est avant tout un problémiste. Il déclare, d'ailleurs ([*I*], p.130) :

[...] *les jeux, en tant que tels, ne m'intéressent pas. Le jeu signifie la participation d'autres personnes; ce qui m'intéresse, c'est l'exploit solitaire [lone performance] - les problèmes d'échecs par exemple, que je compose dans une solitude glacée.*

---

[99] *La thématique échiquéenne de Lolita*. in *L'Arc* n° 99, p.37 (1967), réédition Le Jas 1985.

On ne saurait donc séparer l'écrivain Sirine/Nabokov du joueur d'échecs et surtout du problémiste. Dès 1918 il donne à son cahier de poèmes le titre : *Stikhi i Skhemi* (Poèmes et schémas). Mais sa contribution essentielle dans ce domaine est évidemment *Poems and problems*[100]. Ce livre comprend trois parties : un "lot" (angl. *batch*) de 39 poèmes en version bilingue russe-anglais, un second lot de 14 poèmes composés directement en anglais et finalement une suite de 18 problèmes d'échecs. Dans l'*Introduction* (rédigée en 1969), il déclare (p.15) :

> *Finalement il y a les échecs. Je refuse de m'excuser pour leur inclusion. Les problèmes d'échecs exigent de la part du compositeur les qualités mêmes qui caractérisent tout art digne de ce nom : originalité, inventivité, concision, harmonie, complexité, ainsi qu'une splendide absence de sincérité. La composition de ces énigmes d'ivoire et d'ébène est un don comparativement rare ainsi qu'une occupation extraordinairement stérile; mais alors tout art est inutile et l'est divinement, si on le compare à bon nombre d'entreprises humaines plus populaires. Les problèmes sont la poésie des échecs...*

Dans un travail récent[101], René Alladaye souligne la parenté qui existe entre les choix stylistiques du poète et ceux du problémiste. Les commentaires qui accompagnent les énoncés des 18 problèmes sont autant de "petites formes" en prose, que René Alladaye compare aux *Exercices de style* de Raymond Queneau.

marches et démarches du temps[102]

On peut dire que les arts de la mémoire, l'histoire, la biographie fonctionnent comme des machines linguistiques et littéraires, machines (virtuelles) à voyager dans le temps. Mais peu à peu les techniques narratives ont progressé et il est devenu possible d'emprunter des itinéraires de plus en plus audacieux[103]. Poésie et problémisme échiquéen sont ainsi deux issues nous donnant accès à la complexité spatio-temporelles des univers. C'est donc bien une forme nouvelle des arts de la mémoire que Nabokov contribue à préciser et qu'il exploite tout au long de son œuvre.[104]

---

[100] *Poems and Problems.* McGraw Hill, 1971.

[101] *Vladimir Nabokov et la "poésie positionnelle" : deux dimensions de* Poems and problems. In *La Licorne,* n°8 : *Espaces du texte*, p.187. Université de Poitiers, 1993.

[102] Dans cette section comme dans la suivante, j'ai beaucoup utilisé :

Brian Boyd : *Nabokov's Ada : The Place of Consciousness.* Ardis Publishers 1985.

Vladimier Alexandrov : *Nabokov' s Otherworld*. Princeton University Press 1991.

[103] Cf. mon article : *L'espace-temps des voyages littéraires.* Alliage, n°22 (1995), p.

[104] John Burt Foster Jr : *Nabokov's art of memory and European modernism.* Princeton University Press 1993.

C’est Van, le héros d’*Ada*, qui, dans cette œuvre, présente le plus complètement la problématique, notamment dans la quatrième partie lorsqu’il commente "*La structure du temps*" ([*A*], p.445). Et l’auteur (Nabokov), qui feint de se dissimuler derrière Van, nous démontre que si la littérature et la physique disposent aujourd’hui d’outils linguistiques spécifiques pour aborder les problèmes de l’espace et du temps, la poésie et la problématique échiquéenne - ont développé aussi leurs propres systèmes de représentation formelle adaptés à ce domaine.

Mais cette virtuosité ne s’épanouit qu’à la suite d’une longue préparation. Les deux premiers textes en prose, composés en 1925, étaient déjà des expériences de représentation de l'espace-temps. Le jeu complexe des retours dans le passé (par souvenirs ou analepses), l'association de lieux minutieusement décrits à des instants privilégiés permettant de souligner le contraste entre la réversibilité de l'espace et l'irréversibilité du temps[105]. *Guide de Berlin* exprime particulièrement bien une "réflexion dans l’espace-temps". La dernière phrase de la nouvelle, une exclamation indignée du narrateur est en effet ([*DC*], p.103) :

> *Ce que je vois! Comment lui faire comprendre que je viens de voir les souvenirs futurs de quelqu’un ?*

Fiodor, le héros du *Don* au cours d’une conversation (rêvée), déclare ([*D*], p.428) :

> *En général, ce serait une bonne chose de mettre un terme à notre perception barbare du temps; je trouve ça particulièrement charmant quand les gens parlent du fait que la terre gèlera dans un trillion d’années et que tout disparaîtra à moins que nos imprimeries ne soient transportées en temps voulu sur une étoile avoisinante.*[...] *Comme c’est stupide ! Notre sentiment erroné que le temps est une sorte de croissance est une conséquence de notre état limité qui, étant toujours au niveau du présent, implique sa constante remontée entre l’abîme aqueux du passé et l’abîme aérien de l’avenir. L’existence est donc une transformation éternelle du futur en passé - un processus essentiellement fantomatique - un simple reflet des métamorphoses matérielles qui ont lieu en nous.*

[105] C’est ce que décrit Bryan Boyd dans [*NR*]., p. 252, comme “ ... *the gap between revisitable space or retainable matter and inaccessible time* ”.

Les premières pages d'*Autres rivages* (composé entre 1948 et 1950) présentent une véritable profession de (non-)foi sur le temps qui complète bien la précédente([*AR*], pp. 13-14)[106] :

> *Le berceau balance au dessus d'un abîme, et le sens commun nous apprend que notre existence n'est que la brève fente de lumière entre deux éternités de ténèbres. Bien que celles-ci soient absolument jumelles, l'homme, en règle générale, considère l'abîme prénatal avec plus de sérénité que celui vers lequel il avance (à raison d'environ quatre mille cinq cents battements de cœur par heure). Je connais, toutefois un jeune chronophobe qui éprouva une sorte de panique en regardant pour la première fois quelques vieux films tournés à la maison peu de semaines avant sa naissance. Il vit un monde qui était presque inchangé - même maison, mêmes personnes - et puis il se rendit compte que lui y était totalement inexistant et que personne ne s'affligerait de son absence.*[...] *Mais ce qui tout particulièrement l'effraya, ce fut la vue d'une voiture de bébé toute neuve, campée là, sur la véranda, avec l'air suffisant et abusif d'un cercueil; d'un cercueil vide, qui plus est, comme si, dans le cours inversé des événements, jusqu'à ses os s'étaient désintégrés.*

On peut lire plus loin :

> *Je me révolte contre cet état de choses. A mainte et mainte reprise, mon esprit a fait d'immenses efforts pour distinguer la moindre lueur personnelle dans ces ténèbres impersonnelles à l'un et l'autre bouts de ma vie. Que ces ténèbres soient dues simplement aux murs du temps qui me séparent, moi et mes poings meurtris, du monde libre où le temps n'existe pas, c'est là une conviction que je partage volontiers avec le sauvage le plus peinturluré.* ([*AR*],p.14)

Toute l'œuvre de Nabokov s'inscrit donc dans un combat pour ou contre le temps. Dans un entretien avec Nicolas Garnham (septembre 1968), il déclare fermement ([*I*], p.129) :

> *J'ai tranché au scalpel dans l'espace-temps, l'espace étant une tumeur que j'ai rejetée à la poubelle. Bien que je ne sois pas un physicien très compétent, je repousse les formules trop élégantes d'Einstein; en effet, il n'est pas nécessaire de connaître la théologie pour être athée.*

[106] J'ai dû modifier sensiblement la traduction d'Yvonne Davet qui, notamment, traduit "young chronophobiac" par "adolescent sensible"!

La biographie de Bryan Boyd donne quelques indications sur la naissance, dès 1958, d'un projet de roman qui devait devenir cette œuvre majeure qu'est *Ada* et dont la problématique du temps fut le moteur initial. En 1964, il voit se dessiner l'ébauche d'un essai qui se transformerait en récit et serait intitulé : *The Texture of Time*. A partir de septembre il étudie le livre de Whitrow *The Natural Philosophy of Time*, puis rédige des fiches sur l'ouvrage de Dunne[107].

Dans la version finale d'*Ada, The Texture of Time* est devenu un livre dans le roman, un essai commenté par son auteur, Van Veen. Cet essai aborde les problèmes les plus variés : apories de Saint-Augustin, critique du concept d'espace-temps " *ce hideux hybride* " et de son rôle en relativité restreinte, y compris le paradoxe du "voyageur au boulet", dont Van Veen attribue la paternité à " *Engelwein, je crois* ", ce qui nous offre, au sein d'un texte en anglais, un jeu de mot franco-allemand et physico-littéraire (Engelwein ⇔ Langevin).

L'univers qui se dévoile ainsi possède une structure complexe, continue et discontinue, hélicoïdale et spatio-temporelle dont Nabokov ébauche d'ailleurs, à la fin d'*Autres Rivages*, la théorie :

> *... car chaque dimension suppose un milieu au sein duquel elle peut agir, et si, dans le débobinage spiral des choses, l'espace se tord en quelque chose qui s'apparente au temps, et le temps, à son tour se tord en quelque chose qui s'apparente à la pensée, alors, assurément, une autre dimension survient - un Espace spécial peut-être, non pas l'ancien, pensons-nous, à moins que les spirales deviennent à nouveau des cercles vicieux* ([*AR*], p. 329)[108].

Nabokov prolongera ses réflexions (dans tous les sens du terme) dans *La transparence des choses* et surtout dans *Regarde, regarde les arlequins!*, sa dernière œuvre, où le narrateur, sorte de double gauchi de l'auteur - ou plutôt double "dual", dans une dualité espace-temps - souffre d'un étrange "mal de l'espace", transposition psycho-pathologique de l'angoisse que nous cause l'irréversibilité du temps et l'approche de la mort, et qui est ainsi le dual de ce "mal du temps" que Van Veen cherchait à exprimer. Et tout comme Nicolas Goumilev[109] qui écrivait :

---

[107] *An Experiment with Time*, de J.W. Dunne, publié pour la première fois en 1927, avait été un grand succès. C'est probablement la deuxième édition que Queneau emporta dans ses bagages lors de son voyage en Grèce, en 1932, et qui fut, en partie, à l'origine du *Chiendent* (cf. plus haut, p.109). Le livre de Dunne (qui est aussi l'auteur de *The serial universe*), est d'ailleurs intéressant à plus d'un titre. Bien avant la vogue que connut naguère la "parapsychologie" - mais aussi la théorie de l'information - il aborde les problèmes de la prémonition, de l'analyse des séries statistiques, etc..

[108] Ma traduction, encore une fois! Cf. *Speak, Memory*. Vintage International 1989, p. 301.

[109] Un poète que Nabokov admirait (et qui est peut-être le modèle de Martin, le héros du *Guetteur*.) Cf. Alexandrov, loc.cit., p.226.

L'éternité et l'instant - ce ne sont déjà plus des concepts temporels et ils peuvent, pour cela, être perçus durant tout intervalle de temps; tout dépend d'une montée unificatrice de la contemplation.

Nabokov dit ([*AR*], p.) :

J'avoue ne pas croire au temps. J'aime replier mon tapis enchanté, après usage, de façon à superposer une partie du motif sur une autre.

le fond des choses et au-delà

Pour Nabokov, l'étude des papillons n'est certainement pas un "violon d'Ingres". Au fond le travail du taxonomiste ne se distingue pas essentiellement de celui du romancier. Dans le deuxième des entretiens reproduits en [*I*], on trouve le dialogue ci-après (p.20) :

- Etes-vous un lépidoptériste professionnel ?
- *Oui, je m'intéresse à la classification, aux variations, à l'évolution, à la structure, à la répartition, aux habitudes des lépidoptères : ça a l'air impressionnant, mais en fait je ne suis un expert qu'en ce qui concerne un tout petit groupe de papillons.*
[...]
- Y a-t-il un rapport avec l' écriture ?
- *Oui, d'une manière générale, car je pense que dans une œuvre d'art il y a une sorte de fusion entre deux choses : la précision de la poésie et la fièvre de la science pure.*

Dès le premier entretien, il avait dit ([*I*], p.16) :

- *Au cours de mes années d'enseignement de la littérature à Cornell et ailleurs, j'exigeais de mes étudiants la passion du savant et la patience du poète. En tant qu'artiste et homme d'étude, je préfère le détail particulier à la généralisation, les images aux idées, les faits obscurs aux symboles évidents et le fruit sauvage découvert à la synthétique.*

A la question “ L'inévitable distorsion du détail vous préoccupe-t-elle ? ”, Nabokov répondra :

- *Pas du tout. La distorsion d'une image dans le souvenir peut non seulement en augmenter la beauté grâce à une réfraction ajoutée, mais encore mette en lumière des liens riches d'enseignements avec des sections antérieures ou postérieures du passé.* ([*I*], p.157)

La littérature, comme art, n'existe en effet que par ces jeux de réfraction. Elle devient science quand, de ces rayons on peut déduire une optique, une chimie de la photosynthèse, une neuro-physiologie de la vision. Saisit-on ainsi la *réalité vraie* ? En 1962, Nabokov répondait déjà ([*I*], p.16) :

> - *La réalité est une chose très subjective. Je ne peux la définir que comme une accumulation graduelle de l'information, comme une spécialisation. Si nous prenons un lys, ou tout autre objet naturel, un lys a plus de réalité pour un naturaliste que pour un profane, mais il a encore plus de réalité pour un botaniste. Et le botaniste spécialisé dans les lys parvient à un stade plus élevé encore de la réalité. Vous pouvez vous approcher constamment de la réalité, pour ainsi dire, mais vous ne serez jamais assez près, car la réalité est une succession infinie d'étapes, de niveaux de perception, de doubles fonds, et par conséquent elle est inextinguible, inaccessible. Vous pouvez connaître une chose de mieux en mieux , mais jamais vous ne saurez tout sur cette chose : c'est sans espoir.*

En 1964, il s'exprime ainsi ([*I*], pp.54-55) :

> - ... *En fait plus votre science est grande, plus est profonde votre conscience du mystère. En outre je ne pense pas qu'une branche quelconque de la science moderne ait percé un seul mystère. Le lecteur de journaux en nous a tendance à appeler science l'habileté d'un électricien ou les incantations d'un psychiatre.*
> [...] *Mais, même si l'on prend la " science " dans son meilleur sens - c'est-à-dire en tant qu'étude de la nature visible et palpable, ou de la poésie de la mathématique pure ou de la philosophie pure - , la situation reste tout aussi désespérée. Jamais nous ne connaîtrons l'origine de la vie, le sens de la vie, ni la nature de l'espace et du temps, ni la nature de la nature, ou la nature de la pensée.*

Mais Nabokov est résolument "uniciste", on peut même dire uniciste *radical*. Décrivant sa passion pour les lépidoptères, il insiste ([*I*], p.90) :

> ... *Les délices tactiles de la délinéation précise, le paradis silencieux de la* camera lucida, *et la précision poétique de la description taxonomique représentent le côté artistique de l'exaltation que donne au découvreur l'accumulation de connaissances nouvelles, tout à fait inutiles pour le profane. La science, pour moi, c'est avant tout la science naturelle, et non la capacité de réparer un poste de radio ; des doigts tout à fait grossiers en sont capables. Mises à part ces quelques considérations fondamentales, je me félicite, bien évidemment, du*

libre échange de terminologie entre toutes les branches de la science et toutes les ramifications de l'art. Il n'y a pas de science sans imagination comme il n'y a pas d'art sans faits...

Il s'exprime d'ailleurs à plusieurs reprises sur les parallélismes de la science et de l'art. Cette " *exigence immémoriale* " qu'il invoque est bien celle de la connaissance que révèlent et cachent à la fois nos jeux de langages. Les problèmes d'échecs offrent, de ce combat, une saisissante miniature, tout comme ceux qu'engage, délibérément, l'auteur (artiste ou savant).

> - Vous auriez dit que dans une œuvre de fiction de qualité l'affrontement réel ne se produit pas entre les personnages mais entre l'auteur et le monde. Pouvez-vous expliquer cette affirmation?
>
> - *Je pense avoir dit "entre l'auteur et le lecteur" et non "entre l'auteur et le monde", car une telle affirmation aurait été vide de sens, puisqu'un artiste qui crée fait naître un monde ou des mondes qui lui sont propres. Il affronte le monde des lecteurs parce qu'il est lui-même son propre lecteur idéal, alors que les autres ne sont souvent que des fantômes, des amnésiques aux lèvres qui remuent.*

Et, finalement (loc. cit., p.84) :

> *... ce que j'aimerais, en finissant un livre de moi, c'est sentir que son univers s'éloigne et s'arrête quelque part, là-bas, suspendu au loin comme un tableau dans un tableau :* L'Atelier de l'artiste *par Van Bock.*

Il faudrait pour cela que le monde réel se dédouble et qu'un autre monde s'accomplisse où en des moments privilégiés de "*synchronisation cosmique*" une vision cohérente et globale s'imposerait, au-delà du sensible immédiat. Car le thème central de l'œuvre nabokovienne est peut-être

> *... la vision de la vie humaine comme réseau de corrélations inhérentes : une insistance systématique sur l'interrelations entre différents instants, ou la croyance dans la compréhensibilité essentielle de l'existence humaine au travers de ses structures latentes.*[110]

[110] Pekka Tammi : *Problems of Nabokov's Poetics*, Suomamainen Tiedeakatemia, 1985, p.20.

Interrelations, compréhensibilité : ce sont aussi les thèmes d'une critique nabokovienne qui s'enrichit chaque jour de contributions nouvelles[111].

4.4. La spéculation invisible

> *Je conseillerai au lecteur de centrer tout d'abord sa lecture sur les " modes d'invention " tragique et comique, sur le symbole comme archétype, sur les images apocalyptiques et infernales, et sur les* mythoï *des quatre saisons. Avec ces chapitres, le lecteur tient en main le fil principal du livre, qu'il pourra préciser et compléter en élargissant l'aire de sa lecture et en approfondissant les thèmes.*
>
> ITALO CALVINO[112]

ITALO CALVINO (1923 -1985)

La parution récente de fragments auto-biographiques inédits ou introuvables apporte de nouvelles et utiles informations sur Calvino[113], en particulier dans la monographie de Philippe Daros[114]. Aussi peut-on se contenter de reproduire ici quelques extraits d'un texte intitulé : *En guise d'appendice, autobiographie*, que Calvino rédigea en 1980, à l'occasion de la publication du recueil Una pietra sopra (en français La machine littérature)[115] .

... Je commencerai en disant que je suis né sous le signe de la balance ; ainsi, dans mon caractère, équilibre et déséquilibre corrigent tour à tour leurs excès. Je suis né alors que mes parents étaient sur le point de retourner en Italie après des années passées aux Caraïbes ; d'où l'instabilité géographiques qui sans cesse me fait désirer un ailleurs.

La science de mes parents avait pour objet le règne végétal, ses merveilles et ses vertus. Moi, attiré par une autre végétation, celle de l'écriture, j'ai tourné le dos à tout ce qu'ils auraient pu m'apprendre ; mais de toute façon, la connaissance de l'humain me resta étrangère.

De la petite enfance à la jeunesse, j'ai grandi dans une ville de la Riviera resserrée dans son microclimat. [...] Sortir de cette coquille

---

111 Je citerai particulièrement, pour le lecteur français : Jocelyn Maixent : *Leçon littéraire sur Vladimir Nabokov, de La Méprise à Ada*, PUF, 1995; Christine Raguet-Bouvard : *Lolita, un royaume au-delà des mers,* Presses universitaires de Bordeaux, 1996.

112 *La littérature comme projection du désir. A propos de l'*Anatomie de la critique *de Northrop Frye.* Texte italien original publié par *Libri Nuovi* en 1969 et reproduit dans [*ML*], p. 39.

113 Italo Calvino : *Eremita a Parigi.* Mondadori 1994.

114 Philippe Daros : *Italo Calvino*. Hachette 1994. Un livre rmarquable à tous égards.

115 Loc. cit., p.229 (édition 1993). Ce texte figure aussi dans le livre de Philippe Daros, loc. cit., p.243.

fut pour moi répéter le trauma de la naissance ; mais je ne m'en aperçois qu'à présent.

Dans cette hantise, la politique a rempli une part peut-être excessive des préoccupations de ma jeunesse. Je dis excessive pour moi, pour ce que moi j'aurais pu faire d'utile, dès lors que certaines pratiques qui semblaient éloignées de la politique comptent beaucoup plus par leur influence sur l'histoire (même politique) des individus et des pays. La guerre à peine finie, l'appel des grandes villes fut pour moi plus fort que mon enracinement provincial. C'est ainsi que j'hésitai quelque temps entre Milan et Turin ; le choix de Turin eut certes ses raisons et ne fut pas sans conséquences ...

[...]

Travaillant dans une maison d'édition, j'ai consacré plus de temps aux livres des autres qu'aux miens. Je ne le regrette pas : tout ce qui sert à l'ensemble d'une communauté civile est de l'énergie bien dépensée. De Turin, ville sérieuse mais triste, il m'arrivait souvent et facilement de descendre vers Rome. [...] C'est ainsi que Rome est la ville italienne où j'aurai peut-être vécu le plus longtemps sans me demander pourquoi.

Le lieu idéal pour moi est le lieu où il est le plus naturel de vivre en étranger : Paris est ainsi la ville où je me suis marié, où j'ai trouvé une maison, élevé ma fille. Ma femme, elle aussi, est étrangère : à trois, nous parlons trois langues différentes. Tout peut changer, mais pas la langue que nous portons en nous, ou plutôt qui nous porte en elle comme un monde plus exclusif et définitif que le ventre maternel.

Je m'aperçois que, dans cette autobiographie, je me suis étendu surtout sur la naissance et que j'ai parlé des phases successives comme de la suite de la mise au monde; et voilà que je tends maintenant à revenir encore plus loin : au monde prénatal. Tel est le risque que court toute autobiographie dès lors que ressentie comme une exploration des origines; ainsi de celle de Tristram Shandy qui s'étend sur les faits qui ont précédé sa naissance et, lorsqu'il arrive au moment où il devrait raconter sa vie, ne trouve plus rien à ajouter.

aventures d'un scrutateur

On trouve des informations biographiques complètes dans les nombreuses études consacrées à Calvino[116].

- Au cours d'un entretien avec Maria Corti, il déclare [117]:

---

[116] On peut citer, en plus du livre de Daros, le numéro spécial du *Magazine Littéraire* (n°274, 1990).

[117] Entretien paru dans *Autografo* en octobre 1985, quelques jours après la mort de Calvino. Traduction française de Marie-José Tramuta, parue dans le *Magazine Littéraire*, loc. cit., pp. 18-19.

> *Quand j'ai commencé à écrire, j'étais un jeune homme qui n'avait fait que quelques lectures; tenter la reconstruction d'une bibliothèque " génétique " veut dire remonter rapidement aux livres d'enfance : toute liste doit, me semble-t-il, commencer par* Pinocchio *que j'ai toujours tenu pour un modèle de narration, où chaque motif se présente et revient avec un rythme et une netteté exemplaires, chaque épisode a une nécessité et une fonction dans le dessein général; de la péripétie, chaque personnage a une évidence visuelle et un langage propre incomparable. S'il est possible d'entrevoir une continuité dans ma première formation - disons entre l'âge de six et de vingt-trois ans - c'est celle qui va de* Pinocchio *à* Amérique *de Kafka, autre livre déterminant de ma vie, et que j'ai toujours considéré comme " Le roman " par excellence de la littérature mondiale du vingtième siècle et peut-être pas seulement de celle-ci.*

- La préface qu'il rédige en 1964 au *Sentier des nids d'araignée,* son premier roman montre la persistance d'une cicatrice[118] :

> [...] *Ce roman est le premier que j'ai écrit; je peux presque même dire que c'est la première chose que j'ai écrite. Que puis-je en dire aujourd'hui ? Ceci : le premier livre, mieux vaudrait ne l'avoir jamais écrit.*
> [...] *De cette violence qui lui est faite en " l'écrivant ", la mémoire ne se relèvera plus : les images privilégiées demeureront à jamais brûlées par leur promotion prématurée au rang de motifs littéraires, les autres, que l'on a voulu tenir en réserve avec peut-être l'intention de les utiliser dans les œuvres futures, s'étioleront écartées qu'elles furent d'une tonalité naturelle, celle de la mémoire fluide et vivante.* [...] *La mémoire - ou mieux l'expérience, qui est la mémoire plus la blessure qu'elle vous laisse et donc le changement que l'on en a ressenti et qui vous a rendu différent -, cette expérience premier élément de l'œuvre littéraire aussi (mais pas que d'elle), cette authentique richesse de l'écrivain (mais pas que de lui), à peine a-t-elle donné forme à une œuvre, voilà qu'elle se dessèche, qu'elle dépérit. L'écrivain se retrouve alors le plus pauvre de tous les hommes.*

- Les souvenirs, transfigurés par le talent et les passions du conteur, contribueront à former et à informer *Le corbeau vient en dernier, La journée d'un scrutateur* et *La spéculation immobilière.* Ils nourrissent aussi les méditations de monsieur *Palomar* où aux blessures de la mémoire s'ajoutent les angoisses de la connaissance.

---

[118] Cité (et traduit) par Philippe Daros, loc.cit., pp. 132-133.

racines

Calvino possède une culture immense et il ne fait pas mystère de ses admirations et des inspirations qu'elles lui ont fournies :

- Dans la littérature italienne classique, il évoque souvent Dante, l'Arioste, Galilée, Leopardi. L'Arioste a toujours été pour lui un modèle de conteur et il a écrit, pour *Roland furieux,* une introduction[119] dont j'extrais ceci :

> *Dès son début, le* Roland furieux *s'annonce comme devant être un poème de mouvement, mieux encore, postule le type particulier de mouvement qui va l'animer d'un bout à l'autre, un mouvement zigzaguant de lignes brisées. Il serait loisible de tracer la ligne générale du poème en suivant sur une carte de l'Europe et de l'Afrique les intersections et divergences des segments: au surplus, le premier chant servirait à le définir, qui est tout fait de poursuites, rencontre manquées ou rencontres fortuites, égarements, changements de programme.*
>
> *C'est par ces zigzags tracés par les chevaux au galop et par les intermittences du cœur que nous sommes introduits dans l'esprit même du poème : le plaisir de l'alacrité de l'action se mêle sans tarder à quelque sentiment ample de la disponibilité de l'espace et du temps.*

Une influence essentielle est, à coup sûr, celle de Galilée. Dès 1968, dans *Entretien sur science et littérature* (loc. cit., p.27), il justifie l'opinion qu'il avait émise, suivant laquelle Galilée est le plus grand écrivain italien. et dans un recueil d'hommages à Greimas[120], il met l'accent sur le thème galiléen de "la nature comme livre écrit en langage mathématique". Finalement la deuxième *Leçon américaine*, intitulée *Rapidité*, il reprend la métaphore galiléenne du cheval "*pour désigner la rapidité d'esprit*"[121].

- C'est évidemment dans *Pourquoi lire les classiques* que l'on peut le plus aisément visiter la galeries des grands créateurs qui inspirent, d'une façon ou de l'autre, Calvino. On y rencontre ainsi : Xénophon, Pline, Cyrano, Diderot, Dickens, Balzac, Tolstoï, Maupassant, Conrad, Gadda, Montale, Borges, Queneau, Pavese, Perec, etc.. Et dans les *Leçons américaines* : Ovide, Lucrèce, Boccace, Cervantes, Shakespeare, Swift, Kafka, Barbey

---

[119] Arioste : *Roland furieux choisi et raconté par Italo Calvino.* Traduction française par Nino Frank, Flammarion 1982, p.27.

[120] Il en donne les raisons dans son entretien de 1968 (cf. [*ML*], p.27) puis dans sa contribution à un hommage à A.J. Greimas, reproduite (p.61) dans *Pourquoi lire les classiques.* Trad. Jean-Paul Manganaro, Le Seuil 1985.

[121] *Leçons américaines,* loc. cit., p.77.

d’Aurevilly, de Quincey, Galilée, Sterne, Borges, Leopardi, Valéry, Ponge, Vinces, Dante, Gadda, Musil, Queneau, Perec...

Chose curieuse, jusqu’à une date récente, les critiques évitaient de mentionner l’appartenance de Calvino à l’OuLiPo. Cette appartenance, devenue officielle le 14 février 1973, a pourtant joué un rôle important dans l’évolution de l’art calvinien[122]. Il le précise lui-même, dans la note figurant à la fin du *Château des destins croisés*[123], en rappelant que l’idée du roman lui avait été fournie par Paolo Fabbri, à l’occasion d’un séminaire tenu en juillet 1968 à Urbino.

Mais dès 1967, dans *Cybernétique et fantasmes*, une conférence qui portait le sous-titre très significatif *De la littérature comme processus combinatoire*, Calvino décrivait le chemin qui devait le mener d’un intérêt ancien pour la technique narrative des contes, approfondie par des lectures de Propp et de Levi-Strauss, puis de Barthes et de Greimas, à la connaissance, puis à la maîtrise des techniques oulipiennes - et même à une anticipation des travaux de l’ALAMO. Répondant à l’avance aux objections, il déclare (loc. cit., pp.13-14) :

> *Quel serait le style d'un automate littéraire? Je pense que sa vraie vocation serait le classicisme : le banc d'essai d'une machine poético-électronique sera la production d'œuvres traditionnelles, de poésies à formes métriques closes, de romans armés de toutes leurs règles.*
> [...] *La vraie machine littéraire sera celle qui sentira elle-même le besoin de produire du désordre, mais comme réaction à une précédente production d'ordre; celle qui produira de l'avant-garde pour débloquer ses propres circuits, engorgés par une trop longue production de classicisme. Et, de fait, étant donné que les développements de la cybernétique portent sur les machines capables d'apprendre, de changer leurs propres programmes, d'étendre leur sensibilité et leurs besoins, rien ne nous interdit de prévoir une machine littéraire qui, à un moment donné, ressente l'insatisfaction de son traditionalisme et se mette à proposer de nouvelles façons d'entendre l'écriture, à bouleverser complètement ses propres codes.*

[122] Cf. l’article de Marcel Benabou : *Si par une nuit d’hiver un oulipien* (*Magazine littéraire*, loc.cit., p.41), ainsi que la contribution de Mario Fusco : *Entre Queneau et l’Oulipo* (id., p.44). D’autres détails sont fournis par Mario Barenghi dans l’édition, chez Mondadori, des œuvres complètes : il s’agit du vol. *** de *Romanzi e racconti* [*RR*], pp. 1239-1241.

[123] Le Seuil, 1976, p.135.

> [...] *Telle serait une littérature capable de correspondre parfaitement à une hypothèse théorique, c'est-à-dire, en fin de compte,* la *littérature*[124].

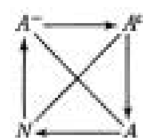
Le travail anti-combinatoire effectué par un automate comme l'ordinateur ne peut s'exercer que si les constituants élémentaires appelés à entrer en combinaison sont précisément définis. Calvino fait donc des lettres de l'alphabet ces constituants élémentaires. C'est ce qui explique son insistance à déchiffrer (pour les comparer au codage de l'ADN dans le matériel génétique), dans les œuvres de Lucrèce, d'Ovide, de Shakespeare - et, bien entendu, de Galilée - les traces d'une conscience atomiste, d'*une pulvérulence d'atomes*, dont témoignent aussi Gassendi et Cyrano de Bergerac et, en un sens, les kabbalistes[125].

racines, forêts

La dernière conférence rédigée des *Leçons américaines*[126] est intitulée *Multiplicité.* Maîtriser le combinatoire - des signes ou des choses - c'est maîtriser la complexité, exprimer la multiplicité. C'est se donner les moyens de comprendre notre univers ou, réciproquement, de créer d'autres univers. L'analyse d'un exemple sera sans doute utile ici : celui de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Calvino a donné plusieurs grilles de lecture de ce roman.

- Dans sa contribution à la *Bibliothèque Oulipienne*[127] (n° 20, 1983) : *Comment j'ai écrit un de mes livres*, il présente l'organisation du roman sous la forme d'une "boule de neige fondante" (c'est-à-dire onze lignes de respectivement 1, 2, 3, 4, 5, 6, 5, 4, 3, 2, 1 éléments) de carrés sémiotiques à la Greimas. Voici quatre exemples de tels carrés, les carrés 4 et 5 du chapitre VI, 1 et 2 du chapitre VII :
-

[124] On ne peut manquer de rapprocher ce texte remarquable de la nouvelle publiée (sous pseudonyme), chez Einaudi par Primo Levi en 1966 et intitulée *Le versificateur*. Calvino aimait beaucoup les nouvelles de Levi, qui ont été rassemblées sous le titre *Histoires naturelles, suivies de Vice de forme,* et publiées dans la collection *Arcades* par Gallimard (traduction d'André Maugé), 1994.
[125] Cf. *Leçons américaines*, loc. cit., pp. 26, 27, 45, 53, 54.
[126] Tout comme Philippe Daros, je regrette que les éditeurs italien et français n'aient pas conservé le titre choisi par Calvino lui-même (en anglais) : *Six memos for the next millenium.*
[127] Reproduit dans *La bibliothèque Oulipienne*, vol. 2, Seghers 1990, p.25.



Le faussaire (A^-) rêve d'un ordinateur littéraire (A^ε)

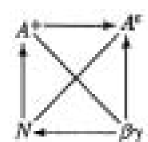
L'ordinateur littéraire a besoin d'un input de l'auteur A

L'auteur est hanté par le bruit de fond (N) de son esprit

Le bruit de fond échappe à l'emprise du faussaire

L'ordinateur est brouillé parle bruit de fond

Le faussaire n'a pas bien choisi son auteur



La père des récits (A^ε) n'inspire plus l'auteur (A)

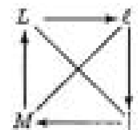
L'auteur n'arrive plus à écrire le roman qu'il voudrait (β)

Le roman à écrire sombre dans le bruit (N)

Le bruit est la source d'où sortent tous les écrits

Un roman est raté s'il n'a pas besoin d'une source mythique

C'est dans le bruit que la vérité de l'auteur se cache



La lectrice (ℓ) n'est jamais satisfaite du livre qu'elle lit ($/$)

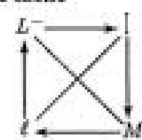
Les livres qu'elle lit ne disent rien au non-lecteur ($|$)

Le non-lecteur se trouve bien dans une maison pleine de livres ($/$)

Une maison pleine de livres contient l'histoire de la lectrice

Le non-lecteur et la lectrice sont complémentaires

Il est difficile de trouver un livre dans une maison pleine de livres



La lectrice est complémntaire du non-lecteur

la lectrice n'est jamais satisfaite du livre qu'elle lit

Une maison pleine de livres cache le livre cherché

Une maison pleine de livres est agréable pour le non-lecteur

La lectrice n'a jamais fini d'explorer sa maison

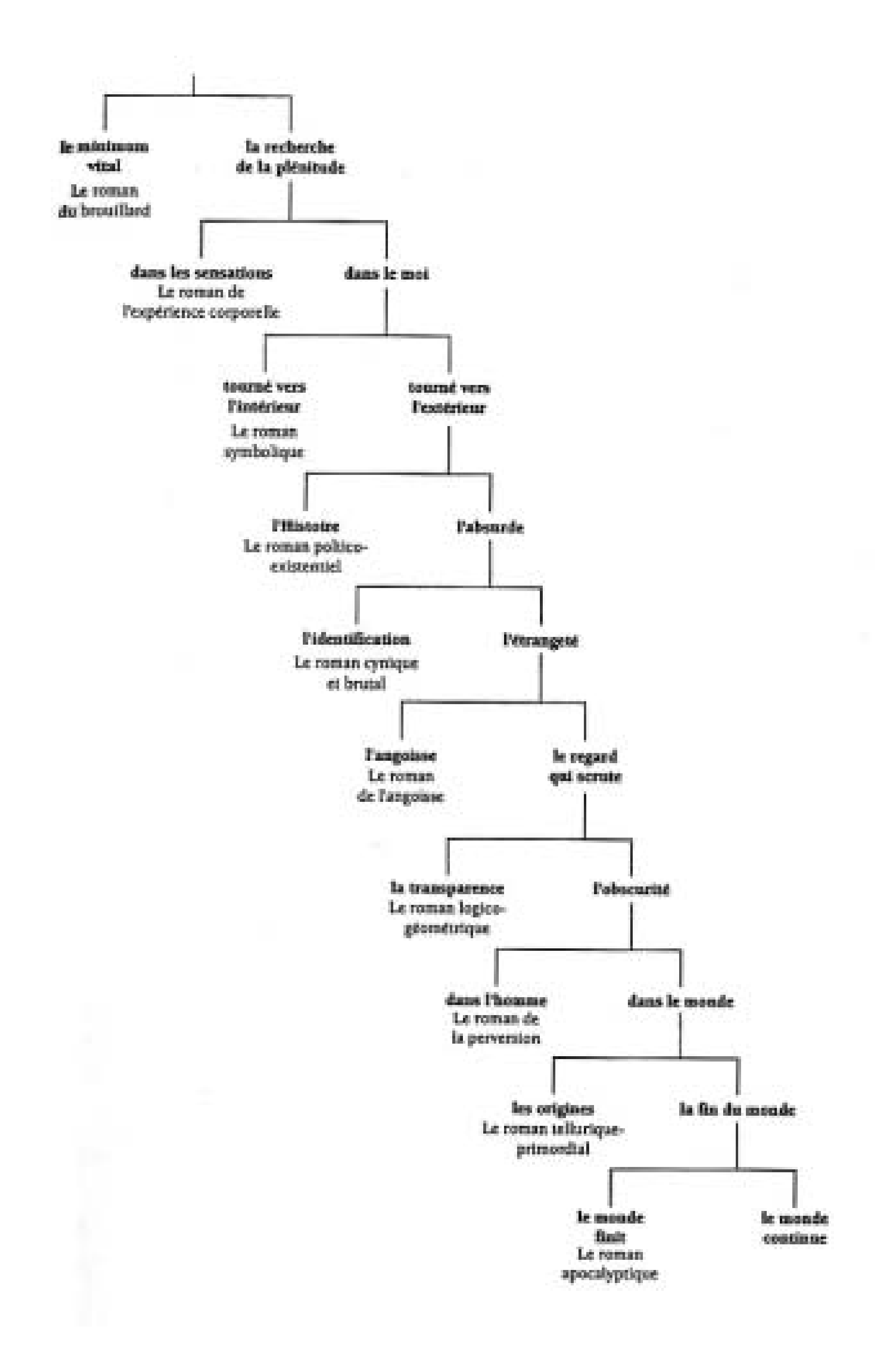
Le non-lecteur trouve toujours le livre cherché

Ces carrés permettent d'identifier les rapports paradigmatiques que satisfont 36 "actants formels " dont on trouvera la signification dans le tableau ci-dessous :

L	le lecteur qui est là	ℓ	le livre qui est là
L'	le lecteur qui est dans le livre	ℓ'	le livre qui est dans le livre
L	la lectrice	$\mathscr{L}$	la lectrice intellectuelle
ℓ^{-}	interruption de la lecture	$\ell^{\frown}$	continuation de la lecture
$\ell_{\Rightarrow}$	continuer un autre livre	$\ell_{=}$	continuer le livre commencé
$\ell^{\clubsuit}$	l'art du roman	$\ell^{\spadesuit}$	l'idéologie du roman
ℓ_{x}	un livre mystérieux	ℓ_{-x}	un livre inachevé
ℓ_{L}	le livre lu par la lectrice	ℓ_{A}	le livre écrit par l'auteur
L^{+}	l'hyperlecteur	[	le non-lecteur
S^{+}	le sublime	S^{-}	le silence
L_{p}	le lecteur professionnel	A	l'auteur
A^{c}	l'ordinateur	A^{-}	le fausssaire
A^{+}	le père des récits	α	le livre apocryphe
β	le vrai livre	M	la maison pleine de livres
N	le bruit de fond	é	l'écriture
x	le mystère	A_{p}	l'auteur productif
A_{t}	l'auteur tourmenté	P	le pouvoir
n	le on impersonnel	C	la censure

- Répondant à un commentaire de A. Guglielmi, il présente l'organisation thématique et stylistique du roman sous la forme d'une arborescence dichotomique "dextrophore"[128] :

[128] *Se una notte d'inverno un narratore*. In *Alfabeta* n°8, 1979, p.4. Cf. Philippe Daros, loc.cit., p.80.



racines, forêts, labyrinthes

L'effort de Calvino, effort qu'il expliquera - avec beaucoup de discrétion - dans les *Leçons américaines*[129], c'est un effort pour exprimer les choses dans leur totalité, ou dans un mouvement qui tend vers la totalité : c'est l'effort que s'impose Palomar. Cela suppose une pleine conscience des

129 Les "*Norton Poetry Lectures*" qu'il devait donner à Harvard en 1985-1986.

racines, une capacité exceptionnelle d'appréhension et de compréhension de la *forêt* des chemins sur lesquels débouchent les acquis de la culture.

L'enchevêtrement de ces chemins, de ces destins qui se croisent, les articulations innombrables d'architectures imaginaires mais possibles (ou presque possibles) imposent une image du *labyrinthe*, c'est-à-dire du combinatoire. Deux attitudes sont possibles ici : celle qui, devant la complexité, se borne à la décrire, à en savourer, peut-être, le parfum de gouffre, et celle qui veut en posséder la maîtrise : c'est l'attitude du savant; c'est l'attitude de Calvino.

La maîtrise du combinatoire, c'est la connaissance des filtres *anti*-combinatoires, ceux qu'offrent l'explicitation des structures, l'énoncé des règles, la spécification des contraintes. Cela implique, bien sûr, le renoncement à certaines fermes de spontanéité, le recours à des formalisations, à des calculs, y compris de simples calculs d'arithmétique et de géométrie.

Dès la trilogie *De nos ancêtres*, on sait qu'il n'y a pas de voie directe, de recette naïve pour la connaissance et le chevalier lui-même, pour exister, doit en faire l'apprentissage[130] :

> *Il l'aperçut, assis par terre, au pied d'un pin, occupé à disposer les petites pignes tombées sur le sol selon un dessin géométrique : un triangle rectangle. A cette heure du petit jour, Agilulfe éprouvait régulièrement le besoin de s'appliquer à quelque travail de précision : dénombrer les objets, les ordonner suivant des figures régulières, résoudre des problèmes d'arithmétique.*
>
> [...] *Il en était là quand Raimbaut l'aperçut : avec des gestes médités et rapides, il disposait les pommes de pin en triangle, puis formait des carrés sur chacun des trois côtés, et additionnait obstinément les pignes des carrés formés sur les deux côtés de l'angle droit, comparant avec celles du carré de l'hypoténuse. Ici, Raimbaut ne le voyait que trop, tout marchait à coup de chartes, de conventions et de protocoles ; et, sous tous ces rites, qu'y avait-il en fin de compte ?*

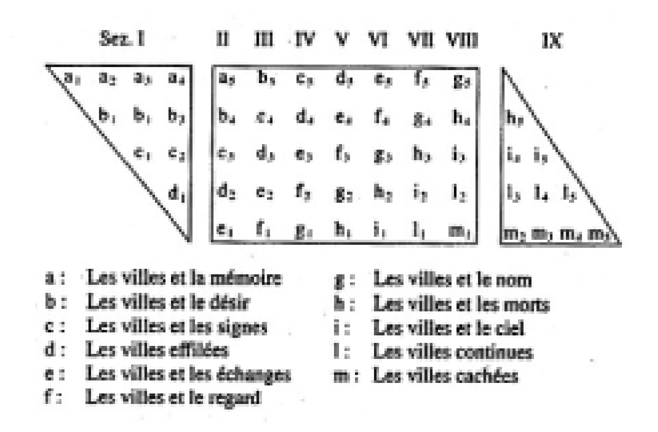
Les aspects formels qui sont à l'œuvre ici sont donc de nature géométrique au moins autant qu'arithmétique. Il s'agit d'ailleurs d'une géométrie assez particulière, qui évoque le parallélogramme oblique : on vient d'en voir un exemple avec le schéma thématique des *Si par une nuit d'hiver* (1977-1979), mais on le rencontre aussi dans un texte antérieur : *Les villes invisibles* (1970-1972), dans lequel les 9 chapitres où sont présentées respectivement 55 villes réparties en 11 rubriques s'organisent ainsi (les 5 villes d'une rubrique étant indicées de 1 à 5) :

[130] *Le chevalier inexistant.* Trad. Maurice Javion, Le Seuil, 1962 pp.29-30.

1
2 1
3 2 1
4 3 2 1
5 4 3 2 1
5 4 3 2 1
5 4 3 2 1
5 4 3 2 1
5 4 3 2 1
5 4 3 2 1
5 4 3 2 1
5 4 3 2
5 4 3
5 4
5

Si on lit le texte en respectant l’ordre séquentiel proposé par le livre lui-même (c’est-à-dire ligne par ligne, de haut en bas, et de gauche à droite sur chaque ligne), l’organisation régulière des villes ne saute pas aux yeux, mais elle a fait l’objet, au cours de ces dernières années, d’études de plus en plus précises. Les plus complètes me semblent être celle d’Aurore Frasson-Marin[131] et celle, plus récente, de Carlo Ossola[132]

Le premier article souligne la structure géométrique du livre et propose, pour la première fois, me semble-t-il, la forme du parallélogramme ci-dessus. Carlo Ossola en donne une première représentation[133] où la lecture s’effectue colonne par colonne, de gauche à droite, et, dans chaque colonne, de haut en bas en utilisant la notation présentée plus haut) :



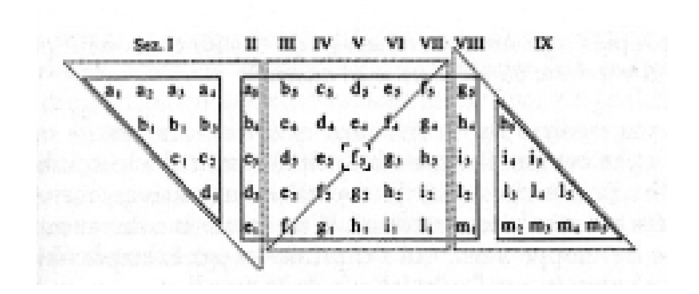
131 *Structures, signes et images dans* Les villes invisibles *d’Italo Calvino*. Revue des études italiennes, p.23.

132 *L’invisibile e il suo "dove": "geografia interiore di Italo Calvino"*. Lettere italiane, 2, 1987. Un fragment de cet article a été traduit en français par Philippe Daros dans son ouvrage de référence : *Italo Calvino*, Hachette, 1994.

133 Les deux schémas ci-après sont reproduits par Philippe Daros, loc. cit., pp. 197-198.

Ossola propose ensuite une analyse plus fine que voici :

> *Mais c'est une symétrie plus perceptible encore qu'offre le schéma [ci-dessous] qui dessine, en incorporant deux des sections à cinq occurrences (les plus " extérieures " d'entre elles) aux triangles (respectivement, donc, la section II à la I, et la VIII à la IX), trois systèmes composés dans chacun de leurs côtés respectifs de cinq éléments; les deux triangles latéraux délimitant les régions des " échanges " et de la " convention " (ce n'est pas un hasard s'ils sont délimités par la première des " villes et des échanges " (= e 1) et par la dernière des " villes et le nom " (= g 5). Le carré central en fermant l'axe de symétrie et de réflexion précisément tracé de f 1 à f 5, le long du vecteur fondateur de l'espace et de la lecture : " les villes et le regard ".*



> *Il sera alors facile d'observer que, tandis qu'aux limites du premier triangle équilatéral on constate le règne de l'arbitraire et de la permutation - comme précisément en e 1, dans cette Euphémie* " où s'échange la mémoire aux solstices et aux équinoxes " *- c'est une symétrie en terme de pure duplication tautologique qui s'installe, en dehors du " carré magique ", ce dont atteste la reprise à l'*incipit *et à l'*explicit *de la huitième section, de la réflexion du Khan :*
>
> " A force de désincarner ses conquêtes pour les réduire à l'essentiel, Kublaï était parvenu à l'opération dernière... "
>
> *Par contre, le " carré magique " parfait délimité par les sections III-VII instaure l'espace d'une symétrie rigoureuse : ce n'est pas par hasard que revient le leitmotiv, déjà rappelé du " dessin parfait ", du cristal... [...] Cette symétrie trouve bien évidemment sa confirmation la plus définitive dans l'axe central (f 1 - f 5) qui relie de la première à la dernière chacune des occurrences de ce thème, support physique de toute perspective : le regard des* Villes

et le regard - *et peut-être est-ce là une façon discrète, de la part de Calvino, de suggérer une “ école du regard ” personnelle. Ce carré subdivisé en deux moitiés par cette hypoténuse parfaite fait apparaître deux autres triangles (et donc la totalité du parallélogramme se laisse décomposer en quatre triangles symétriques et équivalents, incluant cinq villes sur chacun de leurs côtés) qui se transforment eux-mêmes en lieux métonymiques de toute “ image spéculaire ”, de toute indivisible duplicité...*

Une remarque en passant : Mario Barenghi signale que “ *comme il a été souvent remarqué* ”, le nombre des villes cités dans l’*Utopie* de Thomas More est aussi cinquante-cinq. En réalité elles ne sont que cinquante-quatre. Barenghi observe également que si l’on ajoute aux cinquante-cinq textes descriptifs les dialogues du Khan et de Marco, on obtient 55 + 9 = 64 textes, 64 étant une puissance de 2. En réalité les didascalies vont par couples formant parenthèsage de chacune des neuf parties de l’ouvrage. Il y a donc 55 + (2 × 9) = 73 textes[134].

Pour l’artiste comme pour l’homme de science, le monde ne se présente donc pas comme la floraison indéchiffrable d’une combinatoire. L’un comme l’autre construit, au contraire, un canevas, un réseau de coordonnées qui organise son travail et en assure la cohérence : une rationalité se développe ainsi, qui s’exprime - par exemple - dans les règles du sonnets ou par les équations de Maxwell.

La complexité des chemins où nous faut parfois nous engager n’est jamais celle d’un chaos, mais plutôt celle d’un labyrinthe, un labyrinthe dont il nous faut précisément relever le défi[135] :

> *A y regarder de près, même l’attitude rationalisante, géométrisante et réductrice de l’avant-garde, dans ses manifestations extrêmes les plus récentes comme celle de Robbe-Grillet, traduit en fait un repli vers une intériorisation qui est la conséquence précisément de cet effort de dépersonnalisation objective : le processus de mimesis des forces productives devient intérieur, devient regard, façon de se mettre en rapport avec la réalité extérieure.*

---

[134] Nombre qui est loin, d’ailleurs, d’être quelconque puis qu’il est le second élément du "couple de Perec"
[37, 73]. Deux nombre forment un couple de Perec s’ils sont miroirs l’un de l’autre, tous deux premiers, le second étant égal au double du premier moins un. Braffort et Roubaud ont conjecturé que le couple [37, 73] est le seul qui satisfasse à toutes ces conditions.

[135] *La sfida al labirinto* (1944), reproduit dans *Una pietra sopra.* Trad. Philippe Daros, loc.cit., pp.138-140.

> [...] *Mais dans ce cas encore c'est la forme du labyrinthe qui domine : labyrinthe de la connaissance phénoménologique chez Butor, labyrinthe de la concrétion et de la stratification linguistiques chez Gadda, labyrinthe d'images culturelles issues d'une cosmologie plus labyrinthique encore chez Borges. Ces trois exemples correspondent à trois tendances de la littérature contemporaine, toutes tentent une totalisation des modes de connaissance et d'expression.*
>
> [...] *Cette littérature du labyrinthe gnoséologique culturel offre en soi deux possibilités. On trouve d'une part l'attitude, aujourd'hui nécessaire pour affronter la complexité du réel, en refusant toutes les approches simplificatrices qui ne font que nous confirmer dans nos habitudes de représentation du monde; non, ce dont aujourd'hui nous avons besoin est la carte la plus détaillée possible du labyrinthe. D'autre part, existe la fascination du labyrinthe en tant que tel, du fait de s'y perdre et de représenter cette absence d'issue possible comme la véritable condition humaine. C'est à dissocier l'un de l'autre ces deux comportements que nous voulons utiliser notre regard critique, tout en ayant présent à l'esprit qu'il n'est pas toujours possible de les distinguer avec clarté (dans le désir de chercher une issue existe toujours une part de fascination pour le labyrinthe en soi; et chercher avec un certain acharnement l'issue fait partie du jeu qui consiste à se perdre dans le labyrinthe).*
>
> *Et qui croit pouvoir vaincre les labyrinthes en fuyant leur complexité passe à côté de la question. Donc poser l'existence d'un labyrinthe puis demander à la littérature de fournir une clé pour en trouver l'issue apparaît comme une demande dépourvue de toute pertinence. Ce que peut faire la littérature est de définir la meilleure attitude possible pour trouver une voie de secours, même si cette issue ne consiste que dans le fait de passer d'un labyrinthe à un autre. C'est le* défi au labyrinthe *que nous voulons sauver, c'est la littérature du* défi au labyrinthe *que nous voulons mettre en évidence en la distinguant d'une littérature de* reddition au labyrinthe.

Et Calvino, en effet, s'efforce, confronté à la complexité des choses, d'y découvrir les algorithmes cachés. C'est bien là la tâche du savant, mais il revient à l'écrivain de donner l'exemple, de fournir des modèles, des méthodes. C'est ce qui explique l'existence de *textes explicatifs* tels que la *Note* ajoutée en postface au *Château des destins croisés* et les deux textes, cités plus haut, relatifs à *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

Contrairement à Queneau qui, lui aussi, soumettait l'écriture de ses romans à des systèmes de contraintes, Calvino ne juge pas nécessaire de

faire disparaître définitivement l'échafaudage, après emploi (il rejoint en cela Georges Perec.) Le travail du scientifique n'est-il pas de découvrir - de rendre visibles - des échafaudages cachés?

Cela le conduisit à une intéressante tentative, pour composer une nouvelle dont l'intrigue serait fondée sur l'explicitation d'une démarche anti-combinatoire. Une première version parut sous le titre *L'incendio della casa abominevole* dans l'édition italienne de *Playboy*[136], puis devint le projet d'un roman, *L'ordre dans le crime*[137]. En voici le principe :

Un incendie d'apparence criminel a détruit une pension de famille et entraîné la mort de ses quatre occupants : la veuve Roessler, sa fille adoptive Ogiva, le jeune Inigo et le lutteur ouzbek Belindo Kind. Le seul indice qui subsiste est un carnet dont il ne reste que la couverture. Le recto porte la mention : *Relation des actes épouvantables perpétrés dans cette maison*, et le verso est un index comprenant les douze rubriques : Diffamer, Droguer, Epier, Etrangler, Faire chanter, Frapper à coups de couteau, Lier et bâillonner, Menacer avec un revolver, Pousser au suicide, Prostituer, Séduire, Violer.

On ne connaît pas le nom des coupables ni des victimes de ces délits, pas plus que l'ordre dans lequel ils ont été commis. Mais la Compagnie d'Assurances a besoin de savoir la vérité : la police-incendie et les polices sur la vie souscrites auprès d'elle posent des problèmes complexes de validation et de report par héritage qui ne peuvent être résolus qu'avec l'énigme. Si l'on considère alors les 4 personnages et les 12 relations transitives, non réflexives, qu'ils peuvent "satisfaire", on se trouve en présence de huit mille huit cent soixante-quatorze milliards, deux cent quatre-vingt-seize millions, six cent soixante-deux mille deux cent cinquante-six possibilités.

Le travail de l'enquêteur consiste alors à sélectionner les combinaisons de relations, crimes et délits, afin d'éliminer celles qui sont physiquement (ou plus généralement sémantiquement) absurdes : si A étrangle B, il n'a plus besoin de le poignarder ni de l'inciter au suicide.

C'est là qu'intervient l'ordinateur, dans lequel seront introduits des programmes de sélection - des filtres - de plus en plus puissants qui permettront de visualiser les séquences de délits, d'y découvrir les absurdités subsistantes et de définir de nouveaux critères de compatibilité.

Après des discussions avec William Skyvington, Calvino - qui connaissait mon intérêt pour la "linguistique computationnelle" - me demanda d'écrire un programme d'édition et de filtrage. Les résultats de ce

---

[136] La traduction française est parue dans *La grande bonace des Antilles*, Le Seuil, 1995, p.153.

[137] Cf. [*RR****], p. 1242. Un compte-rendu succinct du projet a été publié dans l'*Atlas de littérature potentielle*, loc. cit., p.318. Ce texte forme la cinquième section (*Prose et anticombinatoire*), de la quatrième partie (*Oulipo et informatique*) de l'*Atlas*.

travail qui sont exposés dans sa contribution à l'*Atlas* (mais curieusement ignorés de Mario Barenghi[138].) Il s'agissait là d'un exercice intéressant de sémantique expérimentale et celui de création littéraire "interactive". Et Calvino concluait (loc. cit., p. 331) :

Cela montre bien, pensons-nous, que l'aide de l'ordinateur, loin d'intervenir en substitution *à l'acte créateur de l'artiste, permet au contraire de libérer celui-ci des servitudes d'une recherche combinatoire, lui donnant ainsi les meilleurs possibilités de se concentrer sur ce " clinamen " qui, seul, peut faire du texte une véritable œuvre d'art.*

cosmignoséologie

Il est donc naturel d'aller un peu plus loin à la rencontre de ces échafaudages invisibles, de rechercher dans la nature - telle qu'elle apparaît aux yeux du savant - pour y puiser l'argument d'une littérature qui est aussi l'épanouissement d'une découverte :

> *Nous avons dit que la littérature est, tout entière, dans le langage, qu'elle n'est que la permutation d'un ensemble fini d'éléments et de fonctions. Mais la tension de la littérature ne viserait-elle pas sans cesse à échapper à ce nombre fini? Ne chercherait-elle pas à dire sans cesse quelque chose qu'elle ne sait pas dire, quelque chose qu'on ne peut pas dire, quelque chose qu'elle ne sait pas, quelque chose qu'on ne peut pas savoir? Telle chose ne peut pas être sue tant que les mots et les concepts pour l'exprimer et la pensée n'ont pas été employés dans cette position, n'ont pas été disposés dans cet ordre, dans ce sens. Le combat de la littérature est précisément un effort pour dépasser les frontières du langage; c'est du bord extrême du dicible que la littérature se projette; c'est l'attrait de ce qui est hors du vocabulaire qui meut la littérature.* (in *Cybernétique et fantasmes* ([*ML*, p.22])

Il s'agit donc d'un défi à relever, par l'écrivain comme par le savant. Et d'ailleurs (loc.cit., p.85) :

> *L'œuvre littéraire pourrait être définie comme une opération dans le langage écrit qui implique, d'un même mouvement, plusieurs niveaux de réalité. De ce point de vue, une réflexion sur l'œuvre littéraire peut ne pas être inutile pour le scientifique et le philosophe de la science.*

---

[138] Cf. ma contribution au numéro spécial d'*Europe* consacré à Calvino (n°815, mars 1997), intitulée : *L'ordre dans le crime Une expérience cybernétique avec Italo Calvino.*

Le choix du *défi au labyrinthe* comme une aventure de la connaissance est l'un de ceux qui ont rapproché Calvino de Queneau et qui ont déterminé son orientation. Aussi la postface écrite par Calvino pour accompagner la traduction en italien de la *Petite cosmogonie portative* constitue-t-elle une bonne illustration du travail à effectuer pour qui veut relever le *défi*. Ce travail, intitulé *Piccola guida alla Piccola cosmogonia*[139], rédigé entre 1978 et 1981, et qui prolonge et complète le travail d'Yvon Belaval[140], donne aussi des clés pour une bonne partie de l'œuvre calvinienne (en particulier *Cosmicomics* et *Temps zéro*).

Je peux témoigner du soin apporté par Calvino à ce travail. Au cours d'une des réunions de l'OuLiPo, il avait attiré notre attention sur six problèmes d'interprétation du texte de Queneau, les seuls qu'il n'avait pas réussi à résoudre[141]. Je reproduis ici le mémo qu'il nous avait laissé :

P. C. P.

I, 21 arbres de bistres noirs etc.

II, 108 Le semeur endurci sous sa crocusse écorce
MENDEL → qui compte des petits pois ridés ou de senteur
? → voit surgir sur la face de la pucelle morse
et la brève et la longue où s'explique l'auteur

III 150 leur atroce pointu de la crevette à la taupe
219 précédés de l'ascidien de Minasragra

IV, 77 concurrents atrébaux

V, 1 A coups d'épées de mots le style de visages
etc.

---

139 Einaudi (1982), p.145. Le texte de Calvino a été traduit en français par Jean-Baptiste Para et Danielle Apollonio et publié dans la revue *Limon*, n°3 (Novembre 1988), p.109.

140 Travail intitulé : *Petite Kenogonie,* et publié dans *Poèmes d'aujourd'hui.* Gallimard 1964, p.153.

141 A l'occasion d'une visite au Département des cartes et plans de la Bibliothèque Nationale, je réussis à résoudre la quatrième énigme : Minasragra est un village du Pérou où l'on trouve un gisement de fossiles contenant du vanadium, élément particulièrement abondant dans la classe des ascidies, sous-embranchement des tuniciers.

Ce souci du détail - et de la rigueur dans le détail - qu'il manifestait ainsi, c'est celui-là même qu'il célébrait dans la troisième de ses *Leçons américaines* (celle qui est intitulée *Exactitude*). C'est lui, également, qui se manifeste dans l'insertion de textes scientifiques évoquant des progrès récents de la science dans *Cosmicomics* (1965), où se manifeste à coup sûr l'influence de la *Petite cosmogonie*.

Italo Calvino a d'ailleurs souvent inscrit son œuvre dans une perspective "spatio-temporelle". C'est le cas de *Cosmicomics* comme de *Temps zéro* (1967). Sur les douze "récits" qui composent le premier de ces livres, quatre relèvent d'une inspiration directement relativiste : *Un signe dans l'espace*, *Tout en un point*, *Le fond de l'espace*, *Les années-lumière*. Dans le second livre, *Temps zéro,* c'est la troisième partie et plus particulièrement le texte éponyme (p.97) qu'il faut retenir, texte qui exploite simultanément le thème de l'extension spatio-temporelle et celui du paradoxe de Zénon. Il évoquera à nouveau cette problématique, dans les *Leçons américaines*, lorsqu'il commentera le *Zibaldone* de Leopardi, et Galilée, ses "expériences de pensée" et ses remarques sur la " *communication entre personnes éloignée dans l'espace et dans le temps* ".

Calvino ne rédigea, on le sait, que les cinq premières *Leçons*. On aimerait vraiment savoir ce qu'il comptait présenter dans la dernière (le titre annoncé était *Consistency*, qu'il faudrait sans doute traduire en français par *Cohérence*). La cohérence n'est-elle pas, en effet, l'ardente obligation commune à l'homme de science et à l'artiste?

4.5. Trois médiateurs, un centre de gravité

L'angoissante question
(inspiration à froid, à chaud?)
n'appartient pas à la science thermique

EUGENIO MONTALE[142]

Dans la diversité de leurs goûts comme dans la variété de leurs inventions, la parenté de Queneau, Nabokov, et Calvino, se manifeste sur de nombreux terrains. Mais la convergence la plus significative à mes yeux, c'est celle qui est relative aux modes d'accès à la connaissance et prend la forme d'un véritable désir gnoséologique. J'aimerais donc, en conclusion de cette quatrième partie, citer quelques textes où se rejoignent sur ce terrain, les trois auteurs que j'ai rapprochés ici.

---

[142] Premiers vers de *La poésie*, poème en date du 28 avril 1969, et qui figure dans la première partie du recueil *Satura*. Traduction française de Patrice Dyerval Angelini, publiée dans *Poèmes choisis 1916-1980*. Poésie/Gallimard, 1991, p.189.

Le premier est de Calvino. Il est extrait d'un texte relativement ancien, puisqu'il date de 1956 : la préface aux *Contes populaires italiens*[143].

Calvino

Maintenant que ce livre est achevé, je peux dire qu'il ne s'agit pas d'une hallucination, ni d'un accident du travail, mais plutôt d'une confirmation de quelque chose que je savais déjà au départ, et à laquelle j'ai fait allusion précédemment, de la seule et unique conviction que j'avais et qui m'a poussé à ce voyage à travers les contes de fées : les contes sont vrais.

Pris dans leur ensemble, dans leur casuistique d'événements humains répétés et toujours variés, ils proposent une explication générale de la vie, explication née en des temps éloignés et conservée jusqu'à nous dans le lent ressassement des consciences paysannes; ils sont le catalogue des destins qui peuvent se présenter à un homme, à une femme, surtout dans la tranche de vie qui correspond justement à la mise en forme d'un destin : la jeunesse, qui souvent porte déjà en soi un bon ou un mauvais présage, jusqu'à l'éloignement de la maison, aux épreuves pour devenir adulte, puis quand on a enfin mûri pour se confirmer en tant qu'être humain. Et dans ce schéma sommaire, tout y est : la division draconienne des vivants en rois et en mendiants, mais leur parité substantielle; la persécution de l'innocent et son rachat, terme de la dialectique de toute vie; l'amour qu'on rencontre avant de le connaître, puis qu'on souffre et qu'on endure comme un bonheur perdu; notre destin commun d'être soumis à des sortilèges, c'est-à-dire d'être déterminés par des forces complexes et inconnues; et aussi l'effort de libération et d'autodétermination entendu comme un devoir élémentaire associé à celui de délivrer les autres, disons même l'impossibilité de se libérer seul, la libération de soi par celle des autres; la fidélité à un engagement et la pureté du cœur comme vertus de base conduisant à la sécurité et au triomphe; la beauté comme signe de grâce, mais qui peut se cacher sous une apparence d'humble laideur comme un corps de grenouille; et surtout la substance unitaire de tout, hommes, bêtes, plantes, choses, l'infinie possibilité de métamorphoses de tout ce qui existe.

On lit bien dans ces lignes l'enthousiasme du chercheur en même temps que l'acuité de l'analyste. Car si " *les contes sont vrais* " et surtout s'il est possible de <u>fonder</u> une telle assertion, c'est qu'il existe une possibilité de maîtriser et de valider les modes d'expression qui

[143] Trad. Nino Franck. Denoël 1980, pp.16-17. Cité par Philippe Daros, loc. cit., p.135.

fonctionnent dans l'écriture comme dans la lecture des contes. C'est qu'il existe des correspondances, et que ces correspondances sont des "morphismes" (comme disent les mathématiciens) fidèles et fiables.

Nabokov

Avec Nabokov - dont on connaît l'admiration pour le Baudelaire des *Correspondances* - nous disposons d'un témoignage précis sur certaines manifestations intimes de tels morphismes dans un cas particulier décisif pour l'étude des processus cognitifs, où une interaction complexe s'institue entre la lettre de l'écrit, le son de la parole et les couleurs de l'imagination :

Autres rivages (fragment)[144]

> [...] *En sus de tout cela, j'offre un beau cas d'audition colorée. " Audition " n'est peut-être pas tout à fait le terme exact, puisque la sensation de couleur paraît déterminée, chez moi, par l'acte même de former avec la bouche une lettre donnée tout en m'en représentant le tracé écrit. Le* a *de l'alphabet anglais (sauf indication contraire, c'est à cet alphabet que je pense en écrivant ce qui suit) a pour moi la nuance du bois sec, mais un* a *français évoque l'ébène poli. Ce groupe noir comprend aussi* g *dur (caoutchouc vulcanisé) et* r *(un chiffon noir de suie qu'on déchire).* N *bouillie d'avoine,* l *nouille molle, et le miroir à main au dos d'ivoire de* o*, voilà pour les blancs. Je suis déconcerté par mon* on *français que je vois sous l'aspect d'une surface d'alcool à ras bord dans un petit verre. Si l'on passe maintenant au groupe des bleus, il y a* x *couleur d'acier, l'horizon indigo sombre de* z*, et le* k *myrtille. Du fait qu'il existe une subtile interaction entre le son et la forme, je vois* q *comme plus brun que* k*, cependant que* s *n'est pas le bleu clair de* c*, mais un ton rare de nacre. Les teintes adjacentes ne fusionnent pas, et les diphtongues n'ont pas de couleurs à elles, à moins d'être représentées par un unique caractère dans quelque autre langue (c'est ainsi que la lettre russe à trois hastes, d'un gris pelucheux, qui fait office de* ch*, lettre aussi vieille que les roseaux du Nil, influence la représentation de la diphtongue française).*

Queneau

Les créateurs sont peut-être, parmi les humains, ceux qu'une sensibilité particulière, innée ou acquise, a gratifié de passages, d'itinéraires qui leur permettent de circuler entre les choses, les images, les pensées. Parfois le cheminement se dessine spontanément, parfois au contraire, c'est la

144 [*AR*], p.33.

multiplicité, le foisonnement qui l'emporte et le scepticisme qui menace. Scepticisme, découragement même, c'est ce qu'exprime Queneau dans un poème composé probablement en 1967 :

Le voyageur et son ombre[145]

Un voyageur pensif en fronçant fort son front
contemplait la nature énorme énorme chose
pleine de mystères et de contradictions
pleine de boules puantes et de fleurs écloses
Tout autour s'étendaient les prés et la verdure
les volcans les jardins les rochers et l'azur
les forêts les radis les oiseaux les pinsons
les golfes les déserts les bœufs les charançons
et le penseur pensif toujours fronçant sa hure
contemplait contemplait contemplait la nature
Il se mit à pleuvoir Alors le voyageur
ouvrit son parapluie et regarda quelle heure
il était à sa montre et reprit son chemin
en murmurant tout bas : moi je n'y comprends rien

Calvino, Queneau, Nabokov

Monsieur Palomar possède bien des traits en commun avec ce "*voyageur pensif*". Mais lui ne se résigne pas. Monsieur Palomar est un homme de bonne volonté; mais il possède aussi l'opiniâtreté de messieurs Bouvard et Pécuchet, la candeur de monsieur Plume, l'exigeante rigueur de monsieur Teste. Sa recherche, son inquiétude témoignent d'un désir persistant et angoissé de connaissance; il connaît alors une frustration qui se manifeste dans une sorte d'affolement devant l'impossibilité de saisir les choses dans leur exhaustivité :

Lecture d'une vague (fragment)[146]

[...] *Fixer son attention sur un détail fait surgir ce dernier au premier plan et lui fait envahir le tableau, comme dans certains dessins où il suffit de fermer les yeux et de les rouvrir pour que la perspective ait changé. Dans ce croisement de crêtes diversement orientées, le dessin global sort maintenant fragmenté en carrés qui affleurent et s'évanouissent. Il faut ajouter que le reflux de chaque vague a, lui aussi, une force qui entrave les vagues suivantes. Et, si*

---

145 In *Battre la campagne*, p.57. [*QP*], p.458.
146 Conclusion du premier texte de la première section (*Palomar sur la plage*) de la première partie (*Les vacances de Palomar*), in [*PA*], p.15.

l'on concentre l'attention sur ces poussées en arrière, il semble que le vrai mouvement soit celui qui part du rivage et va vers le large.

Le résultat auquel monsieur Palomar est en train de parvenir, peut-être est-il de faire courir les vagues dans le sens opposé, de renverser le temps, d'apercevoir la vraie substance du monde en dehors des habitudes sensorielles et mentales ? Mais non : il parvient à ressentir une légère sensation de vertige, rien de plus. L'obstination qui pousse les vagues vers la côte a gain de cause : le fait est qu'elles ont beaucoup grossi. Le vent changerait-il ? Quel malheur si l'image que monsieur Palomar a réussi à constituer minutieusement se bouleverse, se brise, se disperse. C'est seulement s'il arrive à en garder présents tous les aspects à la fois que peut commencer la deuxième phase de l'opération : étendre cette connaissance à l'univers entier.

Il suffirait de ne point perdre patience, mais cela ne tarde pas à arriver. Monsieur Palomar s'éloigne le long de la plage, les nerfs aussi tendus qu'à son arrivée et encore plus incertain de tout.

Mais *Palomar*, qui est le dernier texte littéraire de Calvino, comporte dans sa structure même - structure qu'explicite, d'ailleurs, le "péritexte" -, une réponse, au moins partielle, aux désarrois de l'élève Palomar : le titre du livre évoque, on le sait, un célèbre observatoire astronomique américain où d'importantes découvertes ont été accomplies, mais surtout, dans une sorte de note introductive à la table des matières, le système des indices {1, 2, 3 } qui inscrivent les 27 textes dans un cube de dimension 3 × 3 × 3, détermine une valeur thématique; l'indice "3", en particulier, introduit aux différent niveaux des

... expériences de nature plus spéculatives, concernant le cosmos, le temps, l'infini, les rapports entre le moi et le monde, les limitations de l'esprit. Du domaine de la description et du récit, on passe à celui de la méditation.

Méditation globale, ou méditation locale, comme celle qu'exprime le dernier poème en prose de *Morale élémentaire* (loc. cit., p.146) :

A onze heures cinquante-neuf minutes comme à vingt-trois heures cinquante-neuf minutes, la fin approche. L'aiguille marche avec précautions vers les ultimes secondes; à chaque fois elle fait les mêmes gestes. L'instrument ne comporte pourtant aucun carillon et tout s'effectuera dans le silence. Glissant avec fermeté sur la patinoire gelée du temps, la plus grande atteint son but. Elle ne s'arrête point là et continue sa course, si et seulement si l'animateur a bien remonté le système. On peut alors regarder

avec satisfaction le parcours accompli. Pour en arriver là, il aura fallu remuer ciel et terre.

Sous la virtuosité hyper-oulipienne de Nabokov se cache une inquiétude toute semblable, des réponses qu'on laisse entrevoir, mais que l'on dérobe soudain au lecteur. Le temps, la mémoire, la conscience, la réalité des choses sont autant de thèmes abordés, esquissés, puis légèrement gommés ou grattés - parfois simplement décalés grâce au changement imprévu du point de vue : l'auteur brusquement se substitue aux personnages et s'impose en tant que *Deus ex machina*.

Les analystes et critiques ne s'y sont pas trompés[147].

Les trois auteurs soulignent ainsi l'importance du thème métaphysique, que Véra Nabokov évoque dans sa préface à l'édition posthume des poèmes. Ce thème, c'est celui du *posturonnost'* (angl. *the herafter*, fr. *l'au-delà*), un thème que Nabokov explore jusque dans les profondeurs, mais sur lequel il préfère garder le silence (*I Still Keep Mute*), garder enfin

Ce grand secret la-la-la la-la-la la-la
et je ne dois pas être trop explicite;
c'est pourquoi je trouve risible ce rêve vide
à propos des lecteurs, du corps, de la gloire.

[...]

Mais un jour comme je disloquais les couches sensorielles
pour descendre au plus profond de mon puits jaillissant
je vis l'image reflétée, à côté de la mienne et du monde
de quelque chose d'autre quelque chose d'autre quelque chose d'autre.

Barabtarlo - reprenant une suggestion de Robert Hugues - interprète une phrase pseudo-italienne (chantée dans *Invitation au supplice*) :

Mali è trano t' amesti

comme anagramme d'une phrase russe translittérée :

Smert' mila[;] *èto taina.* (la mort est douce [...] c'est un secret)

---

147 En particulier : D. Barton Johnson : *Worlds in Regression : Some Novels of Vladimir Nabokov,* Ardis 1985, Vladimir Alexandrov : *Nabokov's otherworld*. Princeton University Press 1991 et Gennadi Barabtarlo : *Aerial View*.

Déchiffrer ce grand secret, c'est aussi le projet que mûrit monsieur Palomar et qu'il exprime dans le dernier texte du recueil : *Comment apprendre à être mort*. Mais le texte s'achève ainsi :

> *" Si le temps doit finir, on peut le décrire, instant après instant, pense Palomar, et chaque instant, quand on le décrit, se dilate à tel point qu'on n'en voit plus la fin." Il décide qu'il se mettra à décrire chaque instant de sa vie et, tant qu'il ne les aura pas tous décrits, il ne pensera plus qu'il est mort. A ce moment-là, il meurt.*